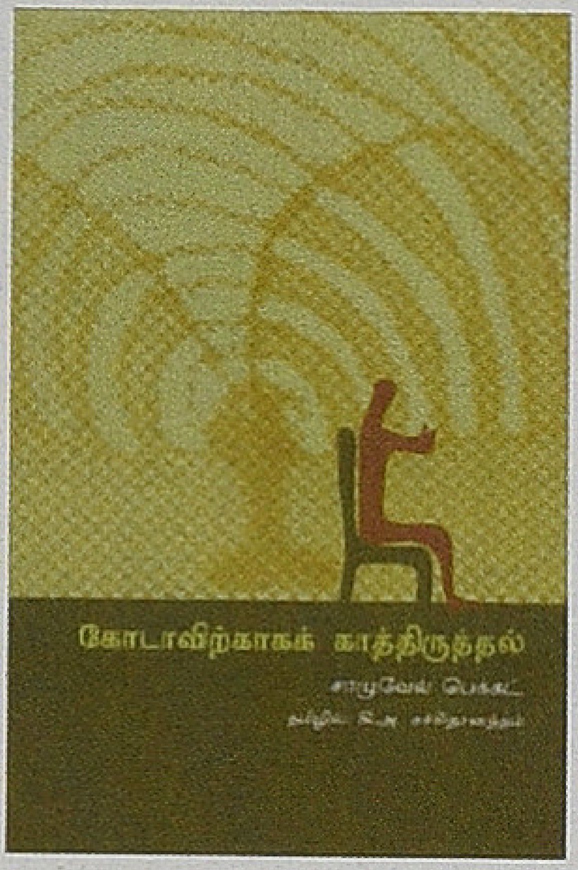
காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | செப்டம்பர் 2016 | மலர் 3 | இதழ் 02 | ரூ.30

Tamil Film Journal | September 2016 | Volume 3 | Issue 02 | Rs.30

- க.காமராசன்
- மோனிகா
- சுபகுணராஜன்
- பி.ஏ.அன்புவேந்தன்
- ஞானசேகரன் கார்த்தி
- வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
- கருந்தேள் ராஜேஷ்
- பா.ஜீவசுந்தரி
- கலாப்ரியா
- அ.ராமசாமி
- அப்பணசாமி
- சேரலாதன்

கயல் கவின் புதிய வெளியீடுகள்



கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல்

சாமுவேல் பெக்கட்

தமிழில்: கி.அ. சச்சிதானந்தம்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 168
விலை ரூ. 140

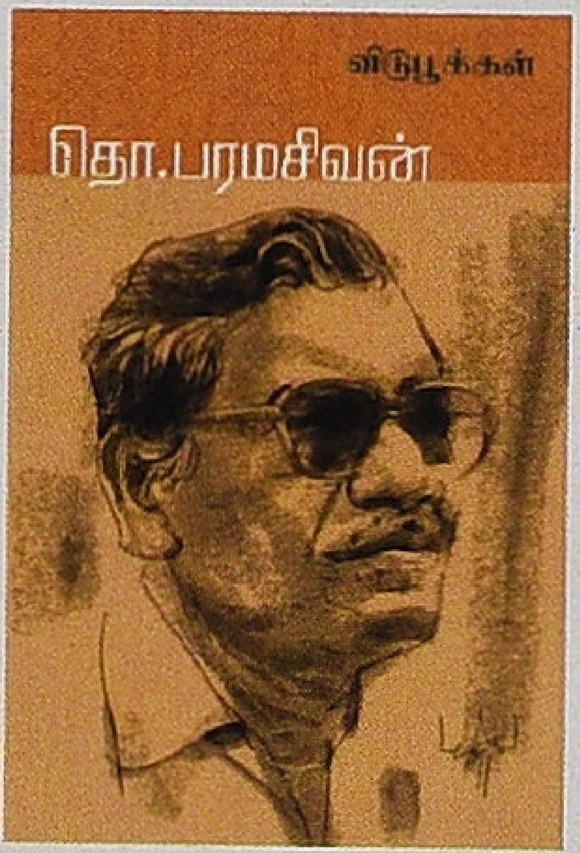
1969ஆம் ஆண்டு இலக்கியத்துக்கான நோபல் பரிசு பெற்ற சாமுவேல் பெக்கெட்டுக்கு, உலகப் புகழைப் பெற்றுத்தந்த நாடகம் 'கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல்'. இந்நாடகம் வெளியானது தொடங்கி இன்று வரைக்கும் உலகின் சிறந்த 100 புத்தகங்கள் பட்டியலில் இருந்து வருகிறது. சாமுவேல் பெக்கட் படைத்துள்ள பாத்திரங்களின் அக்கறை சாதாரணமானது அல்ல; தத்து வார்த்தமானது. அவர்களுக்கு இந்த உலகம் அடிப்படையில் அபத்தமான தாகத் தெரிகிறது. இதற்கு, வேறு ஏதாவது அர்த்தம் இருப்பதற்கான தடயம் கிடைக்குமா எனத் தேடுகின்றனர். இந்நாடகத்திலும் விளாடிமர் வாழ்க்கையின் அர்த்தத்தைத் தேடுகிறான். ஆனால் அது அவனுக்குத் தென்படவில்லை. விளாடிமர் உட்பட இதில் வரும் பாத்திரங்கள் மேற்கொள்ளும் பயணங்கள் எல்லாமே அகப் பயணங்களாகும். விளாடிமர், முழங்கால்களைக் கைகளால் கட்டி குத்துக்காலிட்டு உட்கார்ந்தபடி காட்சியளிக்கும் விதம் மிகவும் உள்ளர்த்தம் கொண்டதாக இருக்கிறது. இது தாயின் கருப்பையில் வளரும் குழந்தையின் நிலையை மிகவும் ஒத்திருக்கிறது. ஆக, பெக்கட்டின் பாத்திரங்களை, அனைத் துக்குமான ஆரம்ப நிலையை ஆராயப் போகின்ற குறியீடாகவும் கொள்ளலாம். பெக்கட்டின் தத்துவார்த்த அக்கறைகளுக்கு நனவோடை உத்தி மிகவும் பொருத் தமாக இருக்கிறது. அதற்கு இந்நாடகமே சிறந்த உதாரணம்.

எழுபதுகளில் உருவாகிய புத்திலக்கியப் படைப்பாளிகளில், வாழ்க்கையோடு கொஞ்சமும் சமரசம் செய்துகொள்ள முடியாத மிகச் சிலரில் ஒருவர், விக்ர மாதித்யன். பலவிதமான பணியாளர்களிடம், பலவிதமான பணியிடங்களில், பலவிதமான பணிகளில் ஈடுபட்டிருக்கிற விக்ரமாதித்யன் எல்லா இடங்களிலும் சந்தித்திருப்பது முரண்பாடுகளும் மோதல்களும்தாம். Master vs Slave என்ற உறவை ஏற்றுக்கொள்ள முடியாமல் எந்த வேலையையும் உதறி எறிந்துவிட்டு வெளியேற முடிந்திருக்கிறது அவரால். அவரது எதற்கும் கட்டுப்படாத சுதந்திர ஆளுமைதான் எப்பொழுதும் ஜெயித்துக்கொண்டு வருகிறது. விடுபடுகிற ஆசை ஓங்கி வளர்ந்து ஒரு வெறிநிலைக்குத் தள்ளி ஒவ்வொரு முறையும் அவருக்கு சுதந்திரத்தை வழங்கி வருகிறது. குடும்பச்சூழல், நண்பர்கள் அறிவுரை, எதிர்கால பயம் என்ற எதுவும் அவரை மாற்ற முடியவில்லை. நிஜத்தின் வெப்பத்தைத் தாங்கிக்கொள்ள முடியாமல், எங்கும் நிலையாக இருக்க முடியாத, சதா அலைகிற மனிதனாக இவர் ஆகி இருக்கிறார். இந்தியத் துறவிகளின் முக்கிய குணாம்சமான யாத்திரை மூலமான ஆன்மிகத் தேடல் இவரது ஆளுமையின் இன்னொரு முகம். எதிலும் நிறைவு கொள்ளாத இவரது அமைதியற்ற ஆத்மாவுக்கு இந்தப் பிரயாணங்களும் அலைச்சல்களும் அவ்வப்பொழுது சில தரிசனங்களையும் சாந்தங்களையும் வழங்கியிருக்கின்றன. இந்தப் புத்தகம் முழுக்க முழுக்க விக்ரமாதித்யன் என்ற ஆளுமையை நமக்கு அறிமுகப்படுத்துகிறது. விக்ரமாதித்யனின் விரிந்துபட்ட வாழ்வனுபவம் புத்தகம் முழுவதும் குவிந்து கிடக்கிறது. தமிழிலக்கியத்தின் மொத்த வரலாற்றையும் கூடவே மிகக் குறைந்த வரிகளில் நமக்குக் கொடுக்கிறார். மனிதர்களையும் நண்பர்களையும் உணர்வுபூர்வ மாக மதிக்கிற, நட்பில் உன்னதம் காண்கிற ஒரு great individual ஆக இந்தக் கட்டுரைகள் இவரை நமக்கு அறிமுகம் செய்கின்றன.

கங்கோத்ரி

விக்ரமாதித்யன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 208
விலை ரூ. 150



விடுபூக்கள்

(திருத்தப்பட்ட மறுபதிப்பு)

தொ. பரமசிவன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 112
விலை ரூ. 75

திராவிடக் கருத்தியலோடு கூடிய புதிய ஆராய்ச்சி முறையியலைக் கண்டுபிடித்த பெருமைக் குரியவர், தொ. பரமசிவன். கலாசாரம் என்பது மறு உற்பத்தி சார்ந்தது என்று ஆராய்ச்சி யாளர்கள் பேசுகின்ற தத்துவார்த்த மொழியை உடைத்தெறிந்துவிட்டு எளிமையான மொழியின் வழி நுண் அரசியலைப் புரிய வைத்தவர். எச்சங்களாகவும் மிச்சங்களாகவும் சிதறிக்கிடக்கும் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் வேர்களை எடுத்துரைத்து வரும் தொ.ப.வின் தொடர் பயணத்தில் இத்தொகுப்பு இன்னும் கவனம் பெறாத சிலவற்றை முன்வைத்து நகர்கின்றது. தமிழ்ச் சமூக வாழ்வியலைக் கருத்தியல் நிலையில் நினைவுபடுத்தும் இக்கட்டுரைகள் அதன் அடிப்படை அரசியலைக் கேள்விக்குள்ளாக்கவும் செய்கின்றன. சிதம்பரம் கோயிலைப் பாடுகின்ற சேக்கிழார் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலை ஏன் பாடவில்லை? இராசராசனை இன்னும் கொண்டாடுவதேன்? என்பன போன்ற நுட்பமான பல கேள்விகளுக்கு இப்புத்தகம் விடையளிக்கின்றது. மேலிருந்து எழுதப்பட்ட வரலாற்றிற்கு மாற்றாகக் கீழிருந்து வரலாறு எழுதுவதற்கான பயிற் சியை இக்கட்டுரைகள் வழங்கும்.

தன் கவிதைரசனை சார்ந்து, படைப்பனுபவம் சார்ந்து, இருபத்தோரு கவிஞர் களின் தனக்கு மிகவும் பிடித்த ஒரு கவிதை அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கவிதைகளை, அவை தமிழின் நல்ல கவிதைகளாகத் தான் கருதுவதற்கான காரணங்களை இந்த நூலில் விவரித்திருக்கிறார் விக்ரமாதித்யன். கவிதைகளின் சிறப்பம்சங்களை ரசனை உணர்வுடன் விவரித்து, வாசகர்களுடன் தன் அனுபவங் களைப் பகிர்ந்துகொள்கிறார். கவிதை வாசகன் இன்றைய நவீனகவிதையை எவ்விதம் வாசிக்க வேண்டும்; அதை எவ்விதம் நேசிக்கப் பழகவேண்டும்; கவிதை வெளிப்படுத்தும் அனுபவ உலகுடன் அவன் எத்தகைய நெருக்கம் கொள்ள வேண்டும்; அதற்காக அவன் மேற்கொள்ள வேண்டிய ஆயத்தங்கள் என்ன என்பனவற்றுடன், கவிதை எழுதப்பட்டுள்ள சமுதாயப் பின்புலம், அதன் காலப் பின்னணி, அதை எழுதிய கவிஞனின் மனோபாவம் போன்றவற்றையும் இந்த நூலில் விரிவாகவே சொல்லிச் செல்கிறார் விக்ரமாதித்யன். நவீன கவிதையுடன் இணக்கம் கொள்ள விரும்பும் வாசகனுக்கு இந்த விவரணைகள் மிகவும் பயனுடையதாக, கவிதை யினுள் தன்னிச்சையாக நுழைந்து செல்வதற்கு வழிகாட்டுவதாக அமையும்.

கவிதை ரசனை

விக்ரமாதித்யன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 288
விலை ரூ. 210

கயல் கவின்

28(பழைய எண்: 20) அசோக்நகர் பிரதான சாலை, டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99445 83282 | 99529 72557 | 77080 58283

காட்சிப் பிழை
தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர் 3 இதழ் 02 | செப்டம்பர் 2016

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

இணையாசிரியர்கள்
ஸ்ரீகுமார்
வேணு மணி

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
இரா.ப்ரபாகர்
ராமாநுஜம்
மதுரை பாபு
முகமது சஃபி
சேரலாதன்
மோனிகா

வடிவமைப்பு
ரவீந்திரன் க.
90250 44447

முகவரி
காட்சிப்பிழை
12, கிழக்கு அபிராமபுரம் மூன்றாவது தெரு, மைலாப்பூர், சென்னை-600 004.
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com
இணையதளம்: www.kaatchippizhai.com

தொடர்புக்:
72990 12015
96772 47460

தர்மதுரை: நாயகனுக்கும் அதிநாயகனுக்கும் இடையே தடுமாறும் தார்மீக நாயகன்

தமிழ் சினிமாவின் இன்றைய 'வரம்' அல்லது 'சாபம்' கதை, திரைக்கதை, வசனம் அனைத்தையும் இயக்குனரே செயவது. இங்கு பெரும்பாலும் பிரபல வசனகர்த்தாக்கள் பட்டாளம் இருந்த அளவிற்கு திரைக்கதையாசிரியர்கள் இல்லாமல் போனார்கள். பி.எஸ்.ராமையா, புதுமைப்பித்தன் தொடங்கி இன்று பிரபலமாய் இருக்கும் சிறுபத்திரிக்கையின் சமர்த்தர்கள்வரை தமிழ் சினிமாவின் திரைக்கதைக்கு வல்லமை சேர்ப்பவர்களாக இல்லை.இவர்கள் பங்கு பெற்றதாகக் கணக்கிலிருக்கும் படங்களில் இவர்களின் கைவண்ணம் மிளிரும் பதிவுகளேதும் காணோம். அபூர்வமாக ஒரு கலைஞர் கருணாநிதி (ராஜா ராணி), ஜாவர் சித்தாராமன் (பட்டணத்தில் பூதம்), பஞ்சு அருணாசலம் (அபூர்வ சகோதரர்கள்), ஆர்.செல்வராஜ் (முதல் மரியாதை) போன்ற ஜாம்பவான்கள் புழங்கிய, சாதித்த வெளிதான். ஆனால் இன்று இயக்குனர்களின் அந்தந்த படப்பிடிப்பு நேர மனப்போக்குகளின் பதிவுகளாக, விசித்திரங்களாக மாறி இருப்பது திரைக்கதை.இப்போதெல்லாம், டிஜிட்டல் காலத்தில், எடிட்டரின் "கத்தரிக்கோளின்" தயவில் 'திரைக்கதை' உருப்பெறுகிறது என்று அறியக் கிடைக்கிறது. நான் இருக்க நேர்த்த படப்பிடிப்புத்தளத்தில் இயக்குனர் ஒரு 'ஷாட்டை' பல கோணங்களில் எடுத்துவிட்டு "ஆண்டனி" (பிரபல எடிட்டர்) "பார்த்துக் கொள்வார்" எனச் சொன்னதைக் கேட்டிருக்கிறேன்.ஆனால் திரைக்கதை எழுதுவது தொடர்பான 'ஆய்வு நூல்கள்'(?) இங்கு ஏராளம். நல்ல திரைக்கதையாசிரியர் ஆவதற்கான எளிமையான(!) வழிகளைச் சொல்லும் நூல்களை வாசிக்காமல் இருப்பது மட்டுமே அந்தத் திறனைப் பெறுவதற்கான சரியான வழி எனப் படுகிறது.

தேர்ந்த திரைக்கதையாசிரியர்களின், இயக்குனர்களின் திரைக்கதை குறித்த பதிவுகள், அவர்களின் முதிர்ந்த அனுபவத்தின் சுவடுகள். அவை உடனடியாகக் கைக்கொண்டு விடும்படிக்கான 'சூத்திரங்கள்' இல்லை. அவை நிச்சயமாக வழிகாட்டிகள்தாம், ஆனால் எல்லைகள்வரை கைபிடித்து நடக்கும் சாத்தியமற்றவை. அவை உருப்பெற்ற காலம், சூழல், கலாச்சாரம் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் நிகழ்ந்த அற்புதங்கள். எனவே அவை ஒருபோதும் தங்களை அனைத்துக் காலங்களுக்குமானவையாக அறிவித்துக் கொண்டவை இல்லை. அப்படியான 'புரிதல்' 'பார்வைக் கோளாறு' மட்டுமே. 'The writer who should be as skilled in the dialogue of images as of words,must have the capacity to anticipate visually and in detail,the finished film" - Alfred Hitchcock.

❖

க.காமராசன்

ஜோக்கரின் அரசியல் சொல்லாடலும் பொதுபுத்தியும்

அரசியல் பேசும் தமிழ்த் திரைப்பிரதிகளின் அரசியல் சொல்லாடல் தன்மை குறித்து எழுத வேண்டும் என்று கொஞ்ச நாளாகவே எண்ணமிருந்தது வருகிறது. ஜோக்கர் திரைப் படத்தைப் பார்த்தவுடன், அதன் அரசியல் சொல்லாடல் முறை குறித்து சில கருத்துகள் தோன்றின. அவற்றை நண்பர்களுடன் பகிர்ந்து கொண்டதுடன் எழுத வேண்டும் என்ற ஆசுவாசம் சற்றுக் குறைந்தது.

மீண்டும் கடந்த வாரத்தில் ஒரு நாள் இயக்குநர் ராஜு முருகன் பேச்சைக் கேட்ட வுடன் எழுத வேண்டும் என்ற தூண்டுதல் தொற்றிக் கொண்டது. அவர் பேச்சு தோராயமாகப் பின்வரும் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தியது. பதினான்கு வயதிலேயே மூலதனம் படித்து விட்ட, பத்திரிகையாளனாக அல்லாமல், எழுத்தாளனாக அல்லாமல், இயக்குநனாக அல்லாமல் எப்போது ஒரு இடதுசாரி செயல்பாட்டாளனாகவே தன்னை உணர்கிறவர் ராஜு முருகன். அப்படிப்பட்ட அவர் மக்கள் அரசியலைப் பேசும் சினிமாவை எடுத்துள்ளதாகக் குறிப் பிடுகிறார்.

ஜோக்கர் படம் பார்த்த அனுபவம்

ஜோக்கர் படத்தின் என்னங்க சார் உங்க சட்டம் என்ற பாடல் வந்தவுடன் எல் லோரையும் போல, நானும் என் முகநூல் காலக்கோட்டில் பகிர்ந்து கொண்டேன். இந்தப் பாடல் பழைய மக்கள் கலை மன்றப் பாடலொன்றின் சாயலில் இருந்தது. இந்தப் படம் மிகப் புரட்சிகரமான படம் போலும் என்று எண்ணம் தோன்றியது. பிறகு எப்படியாவது இந்தப் படத்தைப் பார்த்துவிட வேண்டும் என்று முடிவு செய்துவிட்டேன்.

சேலத்தின் ஏ ஆர் ஆர் எஸ் மல்டிபிளாக்ஸ் திரையரங்கில் படம் வந்த வாரத்தின் முதல் ஞாயிறு பிற்பகல் காட்சியில் ஜோக்கர் படம் பார்க்க நண்பன் தனபால் அழைத்துச் சென்றான். டிக்கெட்டுகள் முடியக்கூடிய நிலையில் டிக்கெட்டுகள் கிடைத்தன. திரையரங்கின் முதல் வரிசையில் அமர்ந்து படம் பார்க்க வேண்டிய நிலைமை ஏற்பட்டது. இந்த நிலைமை எனக்கு ஆச்சரியமாகவும் சந்தோசமாகவும் இருந்தது.

ஜோக்கர் படத்தைப் பார்த்த நண்பர்கள் இது இடதுசாரி அரசியற் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் அல்லது இடதுசாரி நோக்குநிலையிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட படம் என்று வாதிட்டனர். சென்னையிலிருந்து ஒரு தோழர் 'ஜோக்கர் படம் வேல்ட் கிளாசிக், மிஸ் பண்ணாம பாருங்க' என்று குறுஞ் செய்தி அனுப்பி இருந்தார்.

ஜோக்கர் படம் நல்ல காட்சி அனுபவத்தைத் தந்தது. காலத்தையும் வெளியையும் சிறந்த முறையில் திரைக்குள் கொண்டுவந்து இருந்தது. இதில் நடித்த நடிகர்களின் உடல் மொழியும் பேச்சு மொழியும் உண்மையில் தருமபுரி வட்டார மக்களைக் கண் முன் கொண்டு வந்து நிறுத்தியது. ஒரு திரைப்படம் என்ற முறையில் ஜோக்கர் தமிழின் ஆகச் சிறந்த படங்களில் ஒன்று என நினைக்கிறேன். நமது மண்ணையும் மக்களையும் காட்சிப்படுத்தும் முறையில் நல்லதொரு முன்னேற்றத்தைக் கொண்டுவந்துள்ளது.

சினிமாவும் பொதுபுத்தியும்

படத்தை இப்படி எடுத்திருக்க வேண்டும்

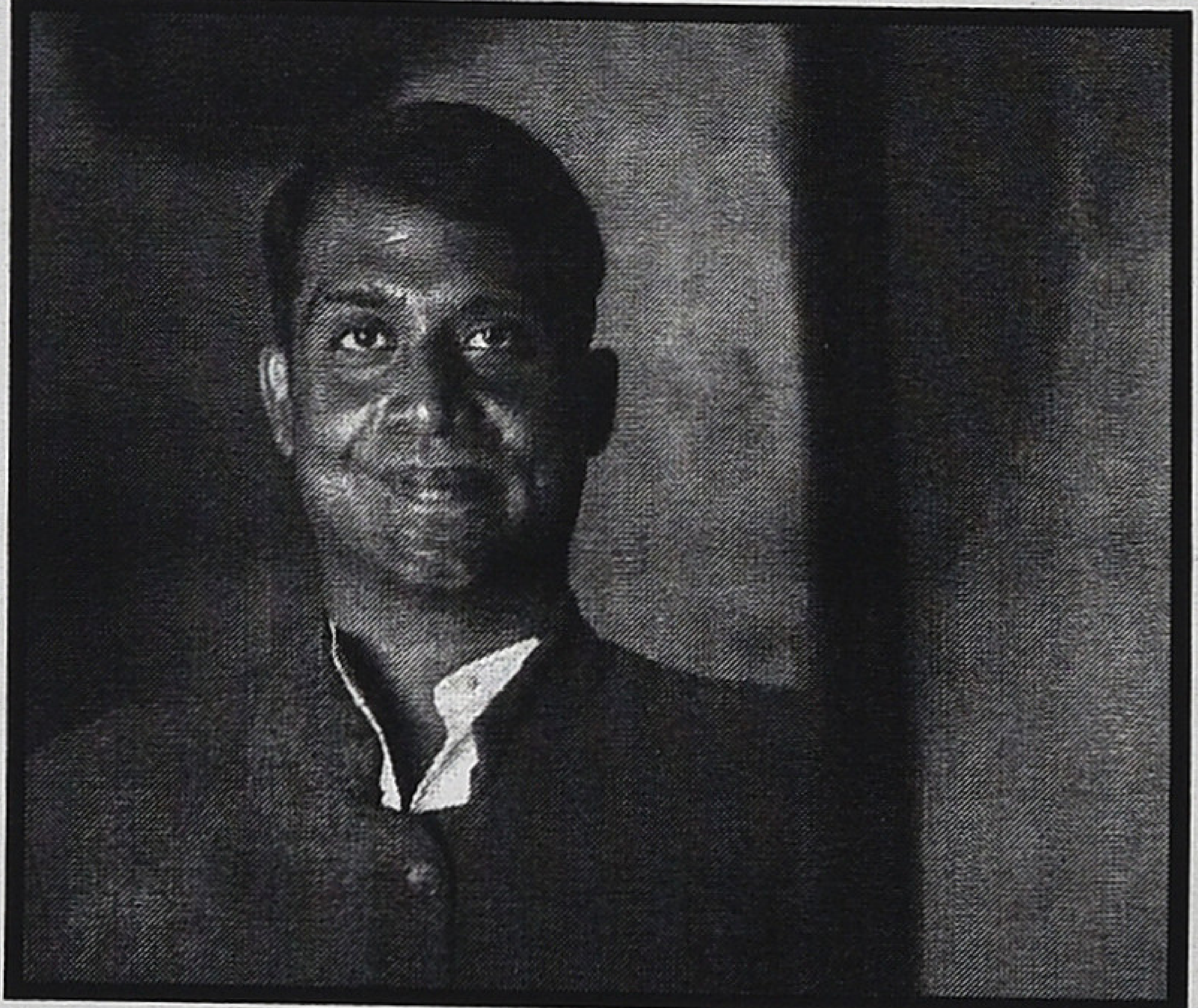
என்ற மாதிரியான அல்லது இதனால் இந்த குறை தெரிகிறது என்பது மாதிரியான விமர்சனங்கள், பொன்னூஞ்சல் பேசும் கடைசி வசனம் தேவையற்றது போன்ற விமர்சனங்கள் செய்வதில் எனக்கு உடன்பாடு இல்லை. இதைப் போலவே ஏன் இதைப் பற்றி பேசவில்லை, ஏன் அதைப் பற்றி பேசவில்லை போன்ற விமசர்னங்களும் கூட ஒரு திரைப்பிரதியின் அர்த்தப்பாட்டை விளக்குவதற்குப் போதுமானதில்லை. உணர்நிலையோடு அல்லது உணர்நிலையற்றோ ஒரு படைப்பாளி வெளிப்படுத்தும் அரசியல் சொல்லாடலைப் புரிந்துகொள்வதற்கு அந்தப் படைப்பை முழுமையாக ஒருங்கிணைந்த நிலையில் புரிந்து கொள்வது அவசியம்.

ரஞ்சித், ராஜு முருகன் போன்றோர் மக்களுடன் ஒரு உரையாடலை மேற்கொள்ளும் முயற்சி என்று தங்கள் படைப்புச் செயல்பாட்டைக் கருதுகின்றனர் என்பது வெளிப்படை. இங்கு மக்கள் என்போர் ஒரு அருவக் கருத்தாக்கம். பல்வேறு சமூகபொருளாதார அடுக்குகளில் வாழும் மக்களைக் குறிக்கிறது. பொதுவாக, இம்மக்களிடையே நிலவும் பொதுவான அபிப்பிராயங்கள், கருத்துகள் ஆகியவற்றுடன் ஒரு உரையாடல் முயற்சி என்று இதனை விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

மக்களிடையே நிலவும் கருத்து, அபிப் பிராயத் தொகுப்பே பொதுபுத்தி என்று சமூகவியலில், மார்க்சியத்தில் அழைக்கப் படுகிறது. பொதுபுத்தி மக்களிடையே நிலவும் உணர்வார்ந்த உலகக் கண்ணோட்டம், தத்துவப் பார்வை என்பது கிராம்ஷியின் கருத்து. பொதுபுத்தி என்ற சமூகவியல் வகைமையை கிராம்ஷி கருத்து மேலாண்மை என்ற கருத்தாக்கத்துடன் இணைத்து விளக்குகிறார். அதாவது பொதுபுத்தியில் ஆளும் வர்க்கக் கருத்துக்களும் மக்கள் கருத்துகளும் கலந்தே கிடக்கும். பொதுபுத்தியில் முரண் கொண்ட கூறுகள் முரண் தன்மை வாய்ந்தவை என்று உணரப்படாமலே கிடக்கும். மேட்டிமை வர்க்கம் பொதுபுத்தியில் தமது கருத்து மேலாண்மையை நிறுவ சகல தொடர்பு சாதனங்களையும் திட்டமிட்டுப் பயன்படுத்தும். இதன் மூலம் ஆளும் வர்க்கம் மக்களிடையே ஒருவிதக் கருத்து மேலாண்மையைச் சாதித்துக் கொள்கிறது என்பது கிராம்ஷியின் கருத்து. இந்தக் கருத்தாக்கத்தைப் பயன்படுத்தியே எம்ஜிஆர் என்ற பிம்பம் மக்களிடையே பெற்ற செல்வாக்கை விளக்கினார் எம்எஸ்எஸ் பாண்டியன். இந்த அளவிற்குப் பொதுபுத்தி பற்றிய புரிதல் தமிழ் சினிமாவின் அரசியல் சொல்லாடலை விளங்கிக் கொள்ள அவசியம் ஆகும்.

சினிமா போன்ற வெகுமக்கள் நுகரும் கலைசாதனங்கள் பொதுபுத்திக் களத்தில் நின்று செயல்பட வேண்டிய கட்டாயத்தில் உள்ளன. அவ்வாறு செயல்படும்போது பொதுபுத்தியின் எந்தக் கூறை ஏற்கிறது அல்லது சிதைக்கிறது என்ற அளவில் அதனுடைய அரசியல் சொல்லாடலை விளங்கிக் கொள்ளமுடியும். பொதுபுத்தியின் மேட்டிமை சார்பு கூறுகளைச் சிதைத்து, மக்கள் கூறுகளை வளர்த்தெடுத்தால் அது நல்ல விசயம். ஆனால் விசயம் என்னவோ பெரும்பாலும் தலைகீழாக நடக்கிறது. பொதுபுத்தியில் மேட்டிமை வர்க்கத்தின் கருத்து மேலாண்மையை நிலை நிறுத்தும் வேலையைத் தமிழின் பெரும்பாலான சினிமாக்கள் உணர்நிலையோடோ அல்லது உணர்நிலையற்றோ செய்கிறது என்பது என் கருத்து. அதே வேளையில் பொதுபுத்தியின் நல் அம்சங்களையும் உள்வாங்கிக் கொள்கிறது. அவற்றின் போக்கில் அவை பிழைத்திருக்கவும் உதவுகிறது.

பொதுபுத்தி அரசியல் சொல்லாடலின்



நாயகன் ஜோக்கர்

மன்னர் மன்னன்தான் ஜோக்கர் படத்தின் நாயகன். நம் சமகாலத்தின் இயல்பான அடித்தட்டு மனிதன். தன் வேலையுண்டு, தானுண்டு என்றிருப்பவன். ஆயினும் பொன்னூஞ்சலைக் கவனித்து நின்று பார்க்கும் அளவுக்குச் சமூக அக்கறை உள்ளவன். அதற்காகப் பிரச்சனைகளில் சென்று சிக்கிக் கொள்ளும் ஆள் அல்ல. கழிப்பறை கட்டுகிறோம் என்ற சாக்கில் நடந்த பெரும் ஊழலில் தனக்கு பேசன் மட்டும்தான் கிடைத்தது என்றாலும், அதை வாங்கிக் கொண்டு வந்து விடுகிறவன்.

ஆழ்ந்த தத்துவார்த்த விசாரணைகளில் ஈடுபட்டு வாழ்வின் அர்த்தத்தைத் தேடுபவனும் அல்ல மன்னர் மன்னன். பெண்ணின் காதலில் நிறைவடைந்து வாழ்க்கையில் திருப்தியைக் காண்கிறவன். அவளுக்காகப் புதிய எத்தனங்களை மேற்கொள்கிறவன். வாட்டர் கம்பெனியில் வட்ச்மேனாக உள்ள வயது மீறிய ஆத்மார்த்த நண்பருக்காக அவன் சதாரண எத்தனங்களைக் கூட மேற்கொண்டது இல்லை. வாட்மேனாக வரும் பாவா செல்லத்துரையின் கதையளப்பை மிக வியப்போடு கேட்டுக் கொள்கிறவன்.

மது குடிக்காத அவனது நிலைக்கும், காதலியின் தந்தைக்காகக் கட்சிக் கூட்டங்களில் கடும் தள்ளுமுள்ளில் மது பாட்டில்கள் வாங்கும் நிலைக்கும் எந்த முரண்பாடும் மன்னர் மன்னனுக்கு தெரிவதில்லை.

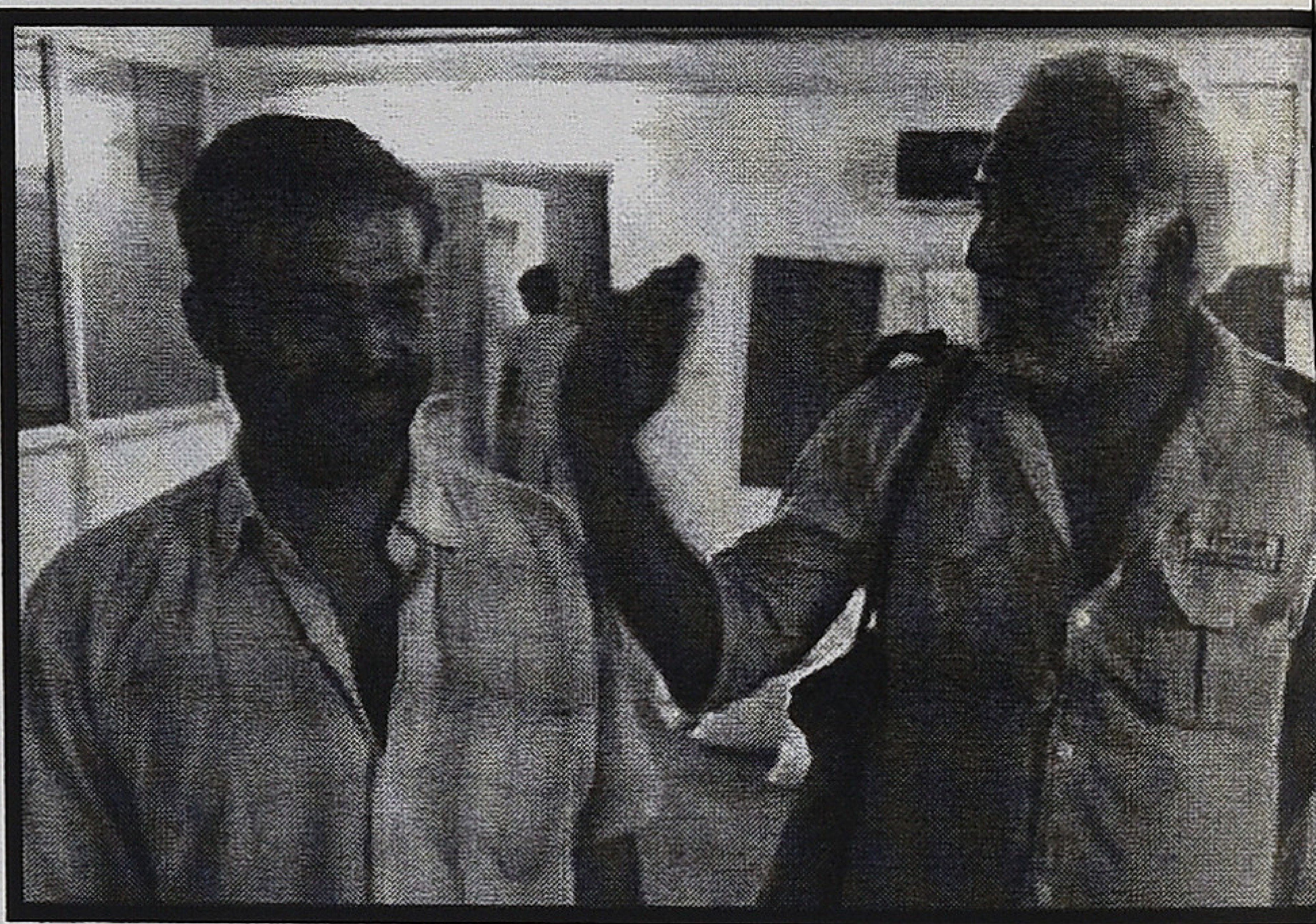
ஒரு கழிப்பறைகூட கட்ட முடியாத நிலை கண்டு வருத்தம் கொள்கிறானே தவிர மன்னர் மன்னன் கோபம் கொள்வதில்லை. ஆனால் இந்த நிலை அவனுடைய மனைவி மல்லிகாவுக்கு நேர்ந்த கதியை அடுத்து கோபமாக மலர்கிறது. ஆனால் அது ஆத்திரம் தோய்ந்த கோபம் அல்ல. அது மனம் பிறழ்ந்த நிலை கோபம் என்று கூட படவில்லை. மனம் நெருக்கடிக்கு ஆட்பட்ட நிலை கோபம்.

மனைவிக்கு நேர்ந்த கதியைக் கண்டு சுயவதை பாங்கு வகையிலான பல்வேறு மதச் சடங்குகளை மேற்கொள்கிறான். பிறகு அதன் தொடர்ச்சியாக இதுவரை பிறரைப் பற்றி கவலைப்படாதிருந்த தன்னிலையை உணர்ந்து, பிறருக்காகப் போராடும் ஜோக்கர் நிலையை அடைவதன் மூலம் மனச் சமநிலையை நாடுகிறான். அவன் இதை உணர்வுப்பூர்வமாகவே செய்கிறான் என்று எனக்குப் படுகிறது.

வானாளவப் புகழும் அரசியல் தட்டிகளைக் கிளிக்கப் போகும் போதும் சரி, எண்ணற்ற அரசியல் எதிர்ச் சொல்லாடல்களைத் தன் போக்கில் கட்டமைக்கும் போதும் சரி, எல்லாவற்றையும்விட உணர்வற்ற நிலைக்குச் சென்றுவிட்ட மனைவியோடு உரையாடும்போதும் சரி தெளிந்த மனநிலை செயல்படுகிறது.

நாம தேர்ந்தெடுந்தவங்கள நாமே டிஸ்மிஸ் பண்ண முடியாத என்ற கேள்விக்கு இடது

சாரி செயற்பாட்டாளர் போல தோற்ற முறும் பொன்னூஞ்சலின் பதில், ஆமா முடியாது என்பதுதான். இது ஒரு கையறு நிலை. பிறகு மன்னர் மன்னன் மக்கள் ஜனாதிபதி என்ற தோற்றத்தை எடுக்கிறான். அது மன நெருக்கடிகளைச் சமாளிக்கத் தற்காலிமாகப் பித்தநிலைக்குச் சென்று மனதைச் சமநிலைப்படுத்தும் முயற்சி. இந்தத் தற்காலிக பித்த நிலையை உணர்ந்தே மன்னர் மன்னன் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்கிறான் என்று படுகிறது.



மக்கள் ஜனாதிபதி மன்னர் மன்னன் சமூக நிலைக்களத்தில் உலா வரும்போது, எல்லா நிகழ்வுகளுமே அரசியல் நையாண்டியாக மாறி விடுகிறது. அந்த நையாண்டி நடப்பு அரசியலின் அதிகாரிகள், முதலாளிகள், இயற்கை வளத்தைக் கொள்ளையடிப்போர் என பல்வகையாகக் காட்சியளிக்கும் செல்வமும் அதிகாரமும் உடைய மேட்டிமையோர் சார்பை நமக்குத் தெள்ளெனக் காட்டுகிறது. அந்த நையாண்டி நுகருவதன் மூலம் திரையரங்கில் எழும் சிரிப்பொலியால் மன்னர் மன்னன் சுமந்து திரியும் மனச் சுமை புலனாகாமல் போய்விடுகிறது.

அந்தத் தற்காலிக பித்தநிலை, மன்னர் மன்னனின் நண்பரான, இன்னொரு அசலான அடித்தட்டு மனிதனான அந்த வாட்மேனின் மனநிலை ஆகும். அந்த மனநிலையே ஜனாதிபதிக்குதான் உச்சபட்ச அதிகாரம் என்று கட்டமைத்துக் கொண்ட மனநிலை. அந்த அதிகாரத்தால் எல்லா பிரச்சனைகளைத் தீர்க்க முடியும் என்று நம்பும் மனநிலை. யாரும் கொடுக்கலைன நாமலே எடுத்துக்கனும் என்று நினைக்கும் மனநிலை.

ஜனாதிபதி ஆட்சி, சர்வாதிகார ஆட்சி என்பவை ஒழுங்கு நிலை ஆட்சிகள் என்று பொதுபுத்தியில் மேட்டிமை வர்க்கம் திணித்துள்ள கற்பிதங்கள் என்பதை விளக்கத் தேவை இல்லை என்று நம்புகிறேன். உண்மையில் அந்த வகையான ஆட்சிகள் ஊழல் மலிந்தவை. இந்திராவின் ஆட்சி என்ற ஒரு அனுபவம் நமக்குப் போதாதா?

மக்கள் ஜனாதிபதி மன்னர் மன்னன் சமூக நிலைக்களத்தில் உலா வரும்போது, எல்லா நிகழ்வுகளுமே அரசியல் நையாண்டியாக மாறி விடுகிறது. அந்த நையாண்டி நடப்பு அரசியலின் அதிகாரிகள், முதலாளிகள், இயற்கை வளத்தைக் கொள்ளையடிப்போர் என பல்வகையாகக் காட்சியளிக்கும் செல்வமும் அதிகாரமும் உடைய மேட்டிமையோர் சார்பை நமக்குத் தெள்ளெனக் காட்டுகிறது. அந்த நையாண்டி நுகருவதன் மூலம் திரையரங்கில் எழும் சிரிப்பொலியால் மன்னர் மன்னன் சுமந்து திரியும் மனச் சுமை புலனாகாமல் போய்விடுகிறது.

அந்தப் பித்த நிலையில் மன்னர் மன்னன் தன் மனைவி மல்லிகாவுக்கு மரணம் என்னும் சந்தோசத்தைப் பெற்று தருவேன் என்று உறுதி கொடுக்கிறான். அசேன் போல்ட் ஆட்டுக்குட்டிக்கு நீதி பெற்று தருகிறான். கோகிலாவுக்கு நீதி பெற்று தர முடியாமல் ராணுவ ஆட்சியை அமல்படுத்துகிறான். இந்த இடத்தில் எனக்கு ஓர் கேள்வி எழுகிறது: கருணைக் கொலைக்கான மனு கீழ் நீதிமன்றத்தில் நிரகாரிக்கப்பட்டவுடன் ஏன் தன் மனைவி விசயத்தில் ராணுவ ஆட்சியை அமல்படுத்தவில்லை?

இந்த இடத்தில் மன்னர் மன்னனை, புனிதமான சட்டத்தைத் தொழுது அதன் பின் செல்லும், ஆனால் இடதுசாரி போன்று தோற்றமுறும் பொன்னூஞ்சலைக் கொண்டு இயக்குநர் இடையீடு செய்கிறார். அவனை நீதிக்காக நீண்ட தூரம் இயக்குநர் அலைய விடுகிறார். கடைசியில் கொன்றும்

விடுகிறார். இங்கு எங்காவது மக்கள் அரசியல் இருக்கிறதா? அல்லது இடதுசாரி அரசியல் நிலைப்பாடுதான் தெரிகிறதா? மக்கள் அரசியலும் இடதுசாரி அரசியலும் இந்த அளவுக்கா சட்டத்தைப் புனிதமாகக் கருதுகின்றன? அல்லது மன்னர்மன்னன் போன்ற அடித்தட்டு மனிதன் சட்டத்தை இவ்வளவு புனிதமாகக் கருதக் கூடியவனா? படம் பார்த்துவிட்டு வந்த பின் இந்தக் கேள்விகள் நெஞ்சை அறுக்கின்றன. யாரும் கொடுக்கலைன நாமலே எடுத்துக்கனும் என்ற நிலையை மன்னர் மன்னன் ஏன் தன் மனைவி விசயத்தில் எடுக்கவில்லை. எனக்கு தெரிந்த எளிய பதில் இயக்குநர் தன் அரசியலைப் பேசுவதற்காக மட்டுமே. இயக்குநர் அரசியல் சொல்லாடலின் பிம்பமாக ஒளிர்பவர் பொன்னூஞ்சல்.

பொன்னூஞ்சல்: ஒரு துலக்குமுறாத அரசியல்வாதி

பொன்னூஞ்சலின் ஆதி அந்தம் எதுவும் திரைப்பிரதியில் இல்லை. சில காட்சிகள் மூலம் இயற்கை வளங்கள் கொள்ளை யடிக்கப்படுவதை எதிர்த்து துண்டறிக்கை போடுபவர் என்று தெரிகிறது. கதை யோட்டத்தின் மூலமும் வசனங்கள் மூலமும் தொடர்ந்து பொதுப்பிரச்சனைகளுக்கு வழக்குத் தொடுப்பவர் என்று தெரிகிறது. மன்னர் மன்னனின் ஆன்மாவை உள்ளப் பாங்கைப் பாதிக்கும் அளவுக்குப் பொன்னூஞ் சல் ஆன்மா வலிமையானது இல்லை. ஆயினும் மன்னர் மன்னனின் துன்பங்களில் துணையாய் இருப்பதன் மூலம் திரையில் முக்கிய இடத்தைப் பிடிக்கிறார். அத்துடன் பொன்னூஞ்சலிடம் அரசியல் தெளிவும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை.

பொன்னூஞ்சல் சட்டமுறைக்கு உட்பட்டுப் போராடும், நீதிமன்றங்களில் பெட்டிக் கேஸ் போடும் மனிதரா, ஒரு இடதுசாரி செயல்பாட்டாளரா, அல்லது மனித உரிமைச் செயல்பாட்டாளரா என்பதில் பூடகம் நிலவுகிறது. அவர் இடதுசாரி செயல்பாட்டாளர் போல, சிவப்புத் துண்டு, ஜெயகாந்தன் மீசை எல்லாம் கொண்டு தோற்றமுறுகிறார். தம் குடும்பத்தைப் பிரிந்து பல ஆண்டுகள் வழக்குத் தொடுத்துப் போராடுகிறார். வழக்குத் தொடுத்துப் போராட ஏன் அவர் குடும்பத்தைப் பிரிந்தார் என்று தெரியவில்லை.

பொன்னூஞ்சலால் மன்னர் மன்னனின் பொதுபுத்தியில் எழும் கேள்விகளுக்குப் பதில் சொல்ல முடியவில்லை; முரண்பாடுகளைத் தீர்க்க முடியவில்லை. இன்னும் சொல்லப் போனால் இந்தச் சமூக அமைப்புக்கு எதிரான இன்னொரு சமூக அமைப்பைக் கூடக் கனவு காணும் மனிதராகப் பொன்னூஞ்சல் துலக்கமுறவில்லை. ஆனால் மன்னர் மன்னன் கொல்லப்பட்டவுடன், அவன் தங்கை வீசும் சுடுசொற்களால் குற்றவுணர்வுக்கு ஆளாகி, பொன்னூஞ்சல் பார்வையாளர்களை நோக்கி, காசு வாங்கிக் கொண்டு ஓட்டு போடும் நீங்கள்தான் குற்றவாளிகள் என்று குற்றம் சுமத்துகிறார். கொடுமை என்னன்ன, நாம யாருக்காக போராடறமோ, யாருக்காக சாகிறோமோ, அந்த மக்களே நம்மை காமடியனா பாக்கறதுதான் என்று பொரு முகிறார். பொன்னூஞ்சல் தன்னைப் பற்றி, தன் செயல்பாடுகளைப் பற்றி, அதன் விளைவுகளைப் பற்றி பரிசீலனை செய்ய தயாராகவே இல்லை.

யாரென்று தெளிவாகத் துலக்கமுறாத இந்தக் கதைமாந்தரைச் சில விமர்சகர்கள் டிராபிக் ராமசாமி போன்ற 'போராளி'களை அடிப்படையாகக் கொண்டு வார்த்தெடுக்கப் பட்டிருக்கிற கதைமாந்தர் என்று கூறுகின்றனர். அவர்கள் கூறுவது சரியென்றே தோன்றுகிறது.

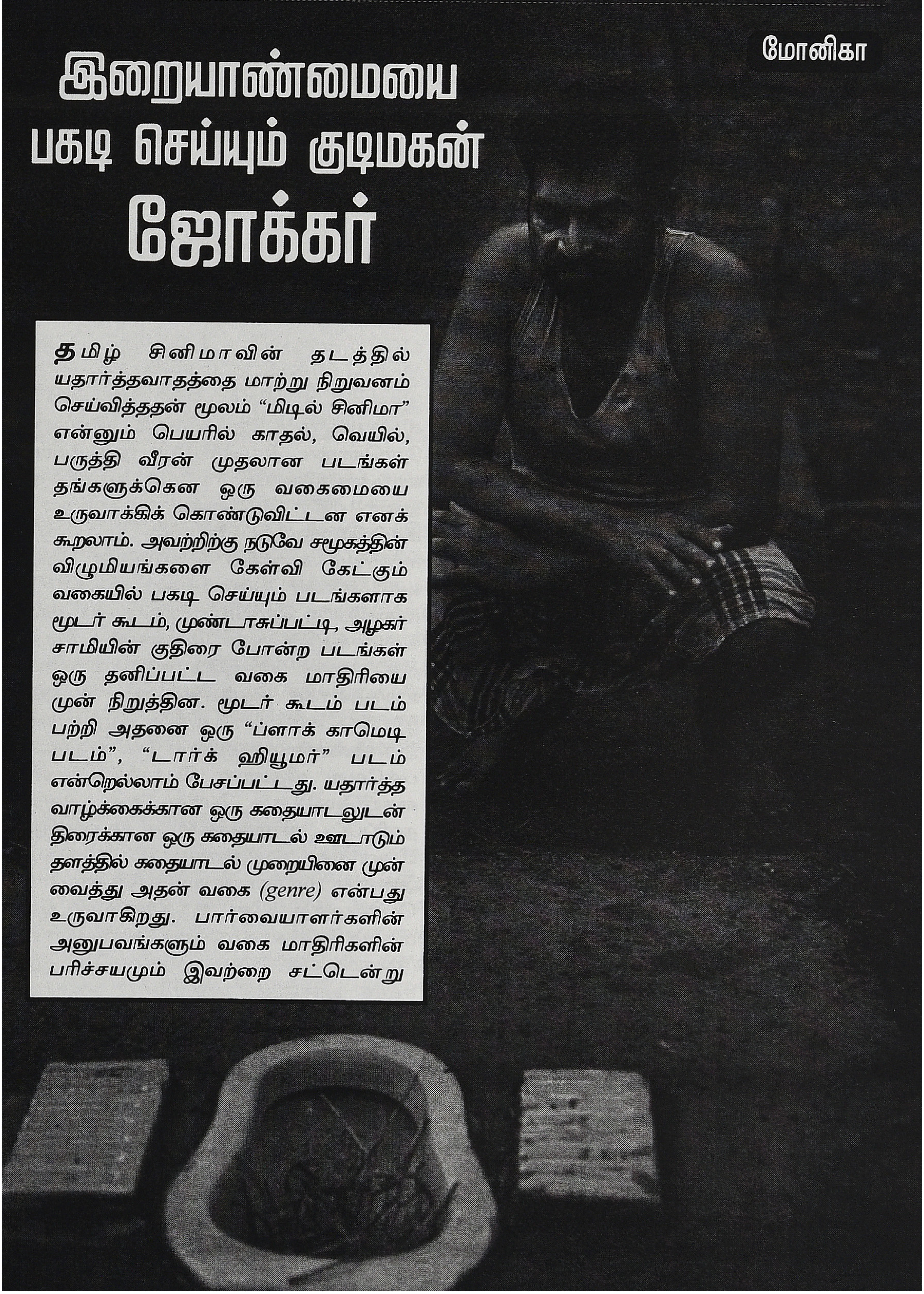
பொன்னூஞ்சல் கடைசி வசனம் ராஜாஜி பாணி சாதி மேட்டிமை அரசியலைப் பேணுகிற, அதற்குள் சோசலிசம் பேசுகிற அரசியல்வாணர்களின் புலம்பல்தான். இடது சாரிகள் இன்னும் மக்களைச் சரியாகப் புரிந்து கொண்டு, செயல்படவில்லை என்றுதான் புலம்பிக் கொண்டுள்ளனர். அவர்களின் அரசியல் சொல்லாடலில் மக்கள் என்ற கருத்தமைவு குற்றம் குறை காண முடியாத கருத்தமைவு.

நடப்பு அரசியல் போக்கின் மீது பொது மனநிலையில் வெளிப்படும் விட்டேத்தியான, ஒருங்கிணைவில்லாத விமர்சனங்களைத் தாங்கும் வசனங்களை முன்வைத்து இயக்குநர் ஈர்ப்பைப் பெறுகிறார். அதையே மக்கள் அரசியல், இடதுசாரி அரசியல் என்று இயக்குநர் கூறுகிறார். சாகாயம் செய்ய வேண்டாம், சகாயம் போல் நடந்துக்குங்க போன்ற வசனங்களும், ஊழல் மட்டுமே மையப் பிரச்சனை என்ற கதையாடலும், நீதி மன்றத்திடம் மட்டுமே நீதி கேட்கும் நீண்ட போராட்டங்களும் உறுதியாக இடதுசாரி மரபிலான போராட்டங்கள் இல்லை எனச் சொல்லமுடியும் என்று நினைக்கிறேன்.

இந்த இடத்தில் தமிழ் சினிமாவில் இடம்பெற்ற பித்தநிலை மனிதர்களை நினைவுப்படுத்திக் கொள்வது பயனுள்ளது. 1983இல் வெளிவந்த நக்சல்பாரி அரசியல் பேசும் கண் சிவந்தால் மண் சிவக்கும் என்ற படத்தில் அநியாயமாக ஏமாற்றி, நிலத்தைப் பறித்துக் கொள்ளும் பண்ணையாரிடம் ஏமாந்த ஏழை உழவன் புரட்சி அரசியலைத் தன் பித்தநிலையிலிருந்து பேசுவான். எல்லோருக்கும் முன்னோடி போல விடியலை அறிவிக்கும் சேவல் குறியீட்டுடன் வந்து நிற்பான். கதையோட்டத்தை ஒரு தீர்க்கதரிசி போல முன்னகர்த்தி செல்வான். மதுபானக் கடை திரைப்படத்தில் பித்தநிலை மனிதன் நிகழ் உலகத்தின் துன்பத்தைக் கடந்த காலத்தில் வைத்தும் கடந்த காலத்தின் பொன்னுலகத்தை எதிர்காலத்தில் வைத்தும் பார்ப்பான். மெட்ராஸ் படத்தில் வரும் ஜானி என்ற அரை பித்தநிலை மனிதனும் கட்டுப்பாடுகளற்று எல்லோர் முன்னிலையிலும் நீதியைப் பேசும் குறியீடாக நிற்பான். ஆனால் மன்னர் மன்னன் அப்படிப்பட்ட பித்தநிலை மனிதன் அல்ல. அவன்பித்த நிலை கட்டுப்படுத்தப்பட்ட பித்தநிலை. திரையில் அவனுக்காக என்று தோன்றினாலும்கூட, அவனை முன்னிறுத்தியும் பொன்னூஞ்சல் அரசியல் சொல்லாடலை நிகழ்த்துகிறார். மன்னர் மன்னனை நீண்ட சட்ட வழியில் பொன்னூஞ்சல், அதாவது இயக்குநர் அழைத்துச் செல்கிறார்.

அசாத்தியமான துலக்கம் பெற்ற மன்னர் மன்னன், சற்றும் துலக்கமுறாத பொன்னூஞ்சலுக்குக் கீழ்படுத்தப்படுகிறான். இதுதான் இயக்குநரின் அரசியல் சொல்லாடல். தெளிவற்ற பொன்னூஞ்சல் சஞ்சலத்தை ஏற்படுத்துகிறார். நீண்ட சட்ட வழி உள்ளிட்ட பொன்னூஞ்சலின் எல்லா வழிமுறைகளும் மேட்டிமையோர் மனநிலையின் ஒழுங்கு எனத் தோன்றுகிறது.

பதினான்கு வயதில் மூலதனத்தைப் படித்த புரட்சியாளரும்கூட, பொதுபுத்திக் களத்தில் மேட்டிமை வர்க்கத்தின் கருத்து மேலாண்மையிலிருந்து விடுபடுவது சிரமம் போலும். பொருளியல்ரீதியில் ஆளும் அந்தஸ்தலைப் பெற்றுள்ள வர்க்கத்தின் கருத்துநிலையே ஆளும் கருத்துநிலையாகச் சமூகத்தில் நிலவும் என்று மார்க்ஸ் சொன்னதும் சரிதான்போலும்.



மோனிகா

இறையாண்மையை பகடி செய்யும் குடிமகன் ஜோக்கர்

தமிழ் சினிமாவின் தடத்தில் யதார்த்தவாதத்தை மாற்று நிறுவனம் செய்வித்ததன் மூலம் "மிடில் சினிமா" என்னும் பெயரில் காதல், வெயில், பருத்தி வீரன் முதலான படங்கள் தங்களுக்கென ஒரு வகைமையை உருவாக்கிக் கொண்டுவிட்டன எனக் கூறலாம். அவற்றிற்கு நடுவே சமூகத்தின் விழுமியங்களை கேள்வி கேட்கும் வகையில் பகடி செய்யும் படங்களாக மூடர் கூடம், முண்டாசுப்பட்டி, அழகர் சாமியின் குதிரை போன்ற படங்கள் ஒரு தனிப்பட்ட வகை மாதிரியை முன் நிறுத்தின. மூடர் கூடம் படம் பற்றி அதனை ஒரு "ப்ளாக் காமெடி படம்", "டார்க் ஹியூமர்" படம் என்றெல்லாம் பேசப்பட்டது. யதார்த்த வாழ்க்கைக்கான ஒரு கதையாடலுடன் திரைக்கான ஒரு கதையாடல் ஊடாடும் தளத்தில் கதையாடல் முறையினை முன் வைத்து அதன் வகை (*genre*) என்பது உருவாகிறது. பார்வையாளர்களின் அனுபவங்களும் வகை மாதிரிகளின் பரிச்சயமும் இவற்றை சட்டென்று

உள்வாங்குவதற்கு ஏது செய்கின்றன. தமிழ் சினிமாவின் இத்தகைய பரீட்சார்த்தமான படங்கள் ஒவ்வொன்றும் வெளிவரும்போது அவை மக்களால் புரிந்துகொள்ளப்படுமா அல்லது வரவேற்பைப் பெறுமா என்ற ஒரு கேள்வி எழுகிறது. அதன் பின் அதன் வரவேற்பைப் பார்த்த பிறகு அதைப்போல் மேலும் பல படங்களை உருவாக்குவதற்கு தமிழ் சினிமா ரசிகர்கள் வழி செய்கிறார்கள். பாராட்டிற்குரியது அது.

ஜோக்கர் படத்தின் ஆரம்ப காட்சியில் ஒரு அலங்காரக் குடையின் கீழ் நாயகன் தர்மபுரியின் கிராமத்துச் சாலைகளில் வயல்வெளிகள் கடந்து ஊருக்குள் செல்லும் காட்சியமைப்பில் படம் ஒரு ஹங்கேரிய, ரஷ்யப் படங்களின் தொடக்கம் போன்றதொரு உணர்வை ஏற்படுத்துகிறது.

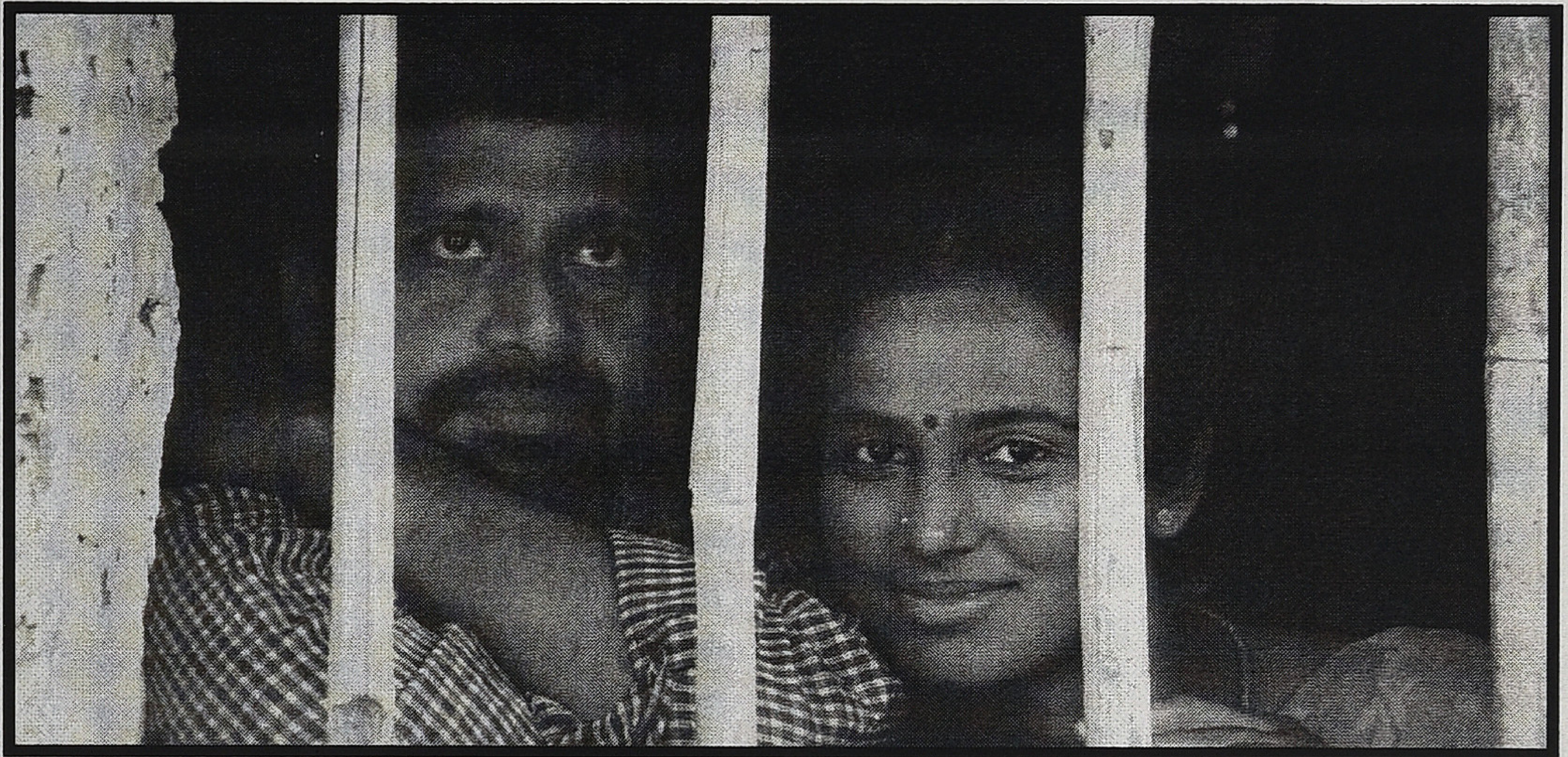
செழியனின் கேமரா நிறைய *intertextual reference*களை விட்டுச் செல்வதாகவும் புத்துணர்ச்சி தருவதாகவும் உள்ளது. மல்லிகா மன்னர்மன்னன் வீட்டின் உட்புறக் காட்சிகள், ரோஜாச் செடியும், மண் ஒட்டகமும் அதன் மீது பாய்ச்சப்படும் வெளிச்சமும் கவிதையாகப் பரிணமிக்கின்றன. மல்லிகா வீட்டின் ஜன்னலில் இருந்து கழிவறையினை ஏக்கமாகப் பார்க்கும் காட்சிகள் “தி டே ஐ பிகேம் உமன்” என்னும் படத்தில் இரானியப் படத்தில் வரும் கருப்பினச் சிறுவன் சன்னல்களின் ஊடே தோழியின் கையில் உள்ள மிட்டாயைப் பார்த்து ஏக்கம் கொள்ளும் காட்சியை நினைவுபடுத்துவனவாய் உள்ளன. படம் எடுத்துக் கொண்ட இப் பிரம்மாண்டமான கருத்தாக்கத்தை மக்களின் மனதில் பதிய வைப்பதற்கு குரு சோமசுந்தரம், மு. ராமசாமி, ரம்யா பாண்டியன், காயத்ரி கிருஷ்ணா, பவா செல்லதுரை ஆகியோரின் இயல்பான நடிப்பு காரணம் வகிக்கிறது. மல்லிகா கதாபாத்திரத்திற்கு ஒரு வெள்ளைத் தோல் நடிகையை தேர்வு செய்யாத ஒரே காரணத்திற்காகவே இயக்குநரைப் பாராட்டலாம். இரண்டாம் பாதியில் ஜோக்கராகவே மாறிவிட்ட குரு சோமசுந்தரத்தின் நடிப்பு அவரை தமிழ் சினிமாவில் வெகு தூரம் நகர்த்திச் செல்லும்.

படத்தின் இரு பிரிவுகள்

சாதாரண தமிழ் சினிமாவின் கட்டமைப் போன்றே இப்படத்திலும் படத்தின் இரு வேறு பகுதிகளாக மன்னர் மன்னனின் திருமண வாழ்க்கையும், மல்லிகாவின் அவலத்திற்கு பிறகான அவரது வாழ்க்கையுமாக பிரிகின்றன.

ஆனால் கவனிக்கப்படவேண்டியது என்னவென்றால் முதல் பகுதியிலுள்ள இயல்பு வாழ்க்கையில் வரும் நிகழ்வுகளே, இன்னும் சொல்லப்போனால் முன் பகுதியில் கதாநாயகன் சிறிதும் சட்டை செய்யாது நேர்கொண்ட நிகழ்ச்சிகளே பிறகு அவரது வாழ்க்கையின் போராட்டக் களத்திற்குள் அவர் எதிர் கொள்ளும் விஷயங்களாக மாறிவிடுவது. மல்லிகாவின் அப்பாவிற்கு சாராயம் வாங்கிக் கொடுப்பது முதல் வாட்ச்மேன் பவாவுடன் சைக்கிளில் வரும்போது தெருவோரத்தில் மலம் கழிக்க உட்கார்ந்திருக்கும் பெண்கள் எழுந்து நிற்பதுவரை எதுவுமே கதாநாயகனுக்கு உறுத்தலாகத் தெரிவதில்லை. படத்தின் இரண்டாம் பாகத்தில் இத்தகைய அராஜகங்களைத் தட்டிக் கேட்க நாயகன் பல்வேறு விதமான போராட்டங்களை கையிலெடுக்கும் போது அது அவரது தனிப்பட்ட வாழ்க்கையில் நடந்த ஒரு இழப்பினை முன் வைத்ததாகக் காட்டப்படுகிறது. அதன் காரணங்களால் நாயகனின் நண்பரான பொன்னூஞ்சலின் கருத்துகளை அவர் மிகவும் சிந்திக்காமல் ஏற்றுக் கொள்வதாகவும் (திரையில் வரும் காவலர் இதனை பொன்னூஞ்சலின் தூண்டுதல் என்கிறார்) தனக்கான தனிப்பட்ட முகமை (*agency*) இன்றி அவர் மற்றவரின் தூண்டுதல் பேரில் செய்கைகளில் ஈடுபடுபவராக இருக்கிறார் என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. ஆனால் அவரது வழிமுறைகள் அவரது நினைவிலி மனதின் செயல்பாடுகள் போன்று அமைகின்றன.

மன்னர்மன்னனின் பல்வேறு போராட்டங்கள் அவரது நினைவிலி மனத்தில்



தோன்றுவது போலிருந்தாலும் அவை கையாளப்படும் விதம் மக்களின் மனத்தை தொட்டுவிடுவதாக உள்ளது. திரையரங்கில் அக்காட்சிகளுக்கு கைதட்டப்படும் புள்ளியில் பார்வையாளன் கதாபாத்திரத்துடன் ஒன்றிணைந்து போகிறான். சமூகத்திற்கும் மனைவிக்கும் பொறுப்பாளனாக நடந்துவரும் மன்னர்மன்னன் தனது தோல்வியை சந்தித்து இறக்கும் தருவாயில் பார்வையாளனின் சிரிப்பும், கதாபாத்திரத்தின்மேல் ஏற்றிவைக்கும் போராட்ட வேட்கைகளும் சுக்கு நூறாகிப் போகின்றன.

கதையாடல் தன்னுணர்வு

இத்தகைய செயல்களிலாலேயே கதை யாடல் நாயகனுடன் பயணிக்கும்போது தனது செயல்களை நனவிலி மனதின் இயக்கமாகச் செயல்படும் ஜோக்கராகவும் மற்றொரு தளத்தில் கதையாடல் தனது இயக்கத்தைத் தானே கண்காணிப்பதற்கான தன்னுணர்வு கொண்டதாகவும் அமைகிறது. திரைக்கதைக்குள்ளாகவே கட்டமைக்கப்படும் கண்காணிப்பு பல தருணங்களில் வெளியே தெரிவதாக இருக்கிறது. எடுத்துக்காட்டாக இஃப்தாருக்குப் போகும் ஜனாதிபதி பின்னர் கைது செய்யப்படும்போது, “நான் அங்கு செல்வது பிரதம மந்திரிக்கு பிடிக்கவில்லை போலும்” என்று கூறிக்கொள்வது, படத்தின் கடைசி சில காட்சிகளில் பொன்னூஞ்சல் யார் ஜோக்கர் என்பதற்கு முன்வைக்கும் ஒரு நீண்ட விளக்கம் மற்றும் மன்னர் மன்னன் வெளியே போகையில் “கவுன்சிலர் வீட்டு நாய்குட்டி ஜனாதிபதியைப் பார்த்து குறைக்கிறது பார்” என்பதும் அவ்வப்போது திரைப்படம் தனது கதையாடல் குறித்து விழித்துக் கொள்வதைக் குறிக்கிறது. ராஜு முருகன் இவ்வசனங்களின் மூலமே ஒரு அரசியல் கேலியை (*political satire*)யும் ரெட்டாரிக்கையும் முன்வைக்கிறார்.

ராஜு முருகன் ஆனந்தவிகடனில் எழுதிய தொடரில் அண்டை அயலாரிடம் ஒரு தனி மனிதனின் வாழ்க்கையில் நிகழக் கூடிய விஷயங்களையும் அது குறித்த மனவோட்டங்களையும் அவர் மிகத் துல்லியமாக பதிவு செய்திருப்பார். ஜோக்கரின் கதையாடலில் விடுபட்டுப் போனதாக நான் கருதுவது இத்துல்லியங்கள்தான். குறிப்பாக பொன்னூஞ்சலின் தனிமை. அவரது பின்னனி முதலானவை. முதல் பகுதியில் ஓரளவு காட்டப்படும் இத்துல்லியங்கள் இரண்டாம் பகுதியில் அறவே காட்டப்படவில்லை. கதையாடலின் போக்கில் பொன்னூஞ்சல், இசை மற்றும் மன்னர் மன்னன் ஒரு தனி தீவாகவே செயல்படுகின்றனர். சமூகத்தினுள் உள்ள சாதாரணர்களுக்கும் இவர்களுக்கும் இடையே உள்ள பரிமாற்றங்கள் அதீதமாகவோ (போராட்டங்களுக்கு இவர்களுடன்

இணைவது போன்றும் ஆட்டுக்குட்டியை கொண்டு சென்று ஜனாதிபதியை முன் நிறுத்தி நியாயம் கேட்பது போன்றும்) அல்லது ஒன்றுமில்லாமலோ (அண்டை அயலாரிடம் இவர்களுக்கு தினசரி தொடர்பு களெதுவும் இல்லை) இருக்கின்றன. இது கதையாசிரியரின் *conscious decision* ஆகவே தோன்றுகிறது. இதனை முன் நிறுத்தி ஜன நாயகப் போராட்டங்கள் எல்லா நேரங்களிலும் ஒருவரது கான்ஷியஸ் தேர்வினால் இருக்க வேண்டிய அவசியம் இல்லை என சிந்திக்க வைப்பதாய் உள்ளது.

கதாபாத்திரப் பெயர்களும் கருத்தாக்கங் களும்

ஜோக்கரின் கதாபாத்திரப் பெயர்கள் நம்மை வியப்பில் ஆழ்த்துபவையாக உள்ளன. இசை, பொன்னூஞ்சல் என்னும் பாத்திரப் பெயர்கள் போராளிகளின் பெயர்களாக பரிணமிக்கின்றன.

அரசர்களின் பொழுதுபோக்கிற்காகவே கோமாளிகள் அவர்களின் அவைகளில் இடம் பெற்றிருந்தார்கள். தெனாலிராமன் இதற்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டு. கோமாளிகள் சிரிப்பு மூட்டுபவர்களாக இருந்தபோதும் அவ்வப்போது அரசனது தீர்மானங்களைத் தட்டிக் கேட்பவர்களாகவும் கிங்லியர் கதையைப் போன்று அரசனின் விசுவாசியாகவும் இருந்து வந்துள்ளனர். இத்திரைப்படத்தில் வரும் கோமாளி அரசனையும் அரசாண்மையையுமே பகடி செய்யும் கோமாளி. எல்லோரும் இந்நாட்டு மன்னர் என்னும் மக்களாட்சியில் அந்த மன்னர்களுக்கெல்லாம் மன்னர் ஜனாதிபதி. எனவே இறையாண்மைக் குறியீடான ஜனாதிபதியின் நல்லெண்ணம், அதிகாரம் போன்றவை அரசியல்வாதிகளின் துஷ்பிரயோகத்தால் எப்படி நீர்த்து நிறமிழந்து போகின்றன என்பதை நிறுவுவதே ஜோக்கரின் கதாபாத்திரம். சமீபத்தில் மறுபடியும் பார்த்த சிட்டிசன் கதைக்கு நேர் எதிர்தளத்தில் பயணிப்பதாக உள்ளது ஜோக்கர். சிட்டிசனில் வில்லன்களுக்கான அதீத தண்டனையாய் அஜீத் கோருவது அவர்களை தங்களது நாட்டுடமைகளை, குடியுரிமையை இழக்கச் செய்வது. நிலமும் நிலம் சார்ந்த குடியுரிமையும். இப்படம் நமக்குச் சொல்வது குடியுரிமையும் அது சார்ந்த சுயமரியாதையும்.

தன்னை ஜனாதிபதியாக நினைத்துக் கொண்டிருக்கும் ஜோக்கர் தனக்கு நேர்வ தெல்லாம் அரசியல் என்பது ஜனநாயகத்தின் இரு தரப்பிலும் இருக்கிறது. மக்களை ஆட்சி செய்வதாகக் கூறிக்கொண்டு அவர்களுக்கு சாதகமான திட்டங்களை முன்வைத்து தேர்வு செய்யப்படும் கட்சிகள் ஒரு அரசியலை முன்வைக்கின்றன. மற்றொரு புறம் அக்கட்சிகளின் அரசாண்மையை, அதிகாரத்தைக் கேள்வி கேட்க மக்களால் கட்டி அமைக்கப்படுகின்ற அரசியல். இவ்விரு அரசியல்களுமே தத்தம் உரிமை கோருவதாக, உரிமை சார்ந்த அதிகாரமான அரசியல் அதிகாரத்தை கையிலெடுப்பவையாக உள்ளன. இவ்விரு சக்திகளுமே எதிர்கொள்ளும் ஒரு புள்ளி அரசாண்மையாக *(governance)* உள்ளது. அரசாங்கத்தால்/ஜனாதிபதியால் முன்னெடுக்கப்படும் "தூய்மை இந்தியா" திட்டத்தின் நோக்கங்களுக்கும் ஒரு சாதாரண மனிதனின் அன்றாடத் தேவைக்குமான தூரத்தை இப்படம் விளக்கிக் காட்டியுள்ளது. ஜனநாயகத்தைக் காக்கும் ஒரு கட்டுமானமாக, அதன் மூலம் ஒரு தேசத்தை கட்டமைப்பதாக ஒரு பிரமையைக் கொடுத்துக் கொண்டிருப்பது இந்த இறையாண்மை. தன்னளவில் தனித்து இயங்குவாதகவும் அரசியல், மொழி, சமூகம், தேசியம் போன்றவை தனது கட்டுக் குள்ளாகவெ இயங்கி வருவதாக மார்தட்டிக் கொள்ளும் இறையாண்மையை அசைத்துப் பார்த்திருக்கிறார் இந்த ஜோக்கர்.

படத்தின் தயாரிப்பாளர் திருட்டி வீடியோ வாங்குபவர்களையும், இணைய தளத்தில் தரவிறக்கம் செய்பவர்களையும் தனது வங்கிக் கணக்கை இணைய தளத்தில் *(tamil.webdunia.com)* கொடுத்து தங்களால் இயன்ற பணம் போடச் சொல்லியிருக்கிறார். இதுவரை ஐயாயிரம் ரூபாய் வரை சேர்ந்து விட்ட தாகவும் கூறுகிறார். ஜோக்கரின் நூதனப் போராட்டங்களின் ஒரு நீட்சியாகவே இதையும் பார்க்க வேண்டியிருக்கிறது. ●

தர்மதுரை

சுபகுணராஜன்

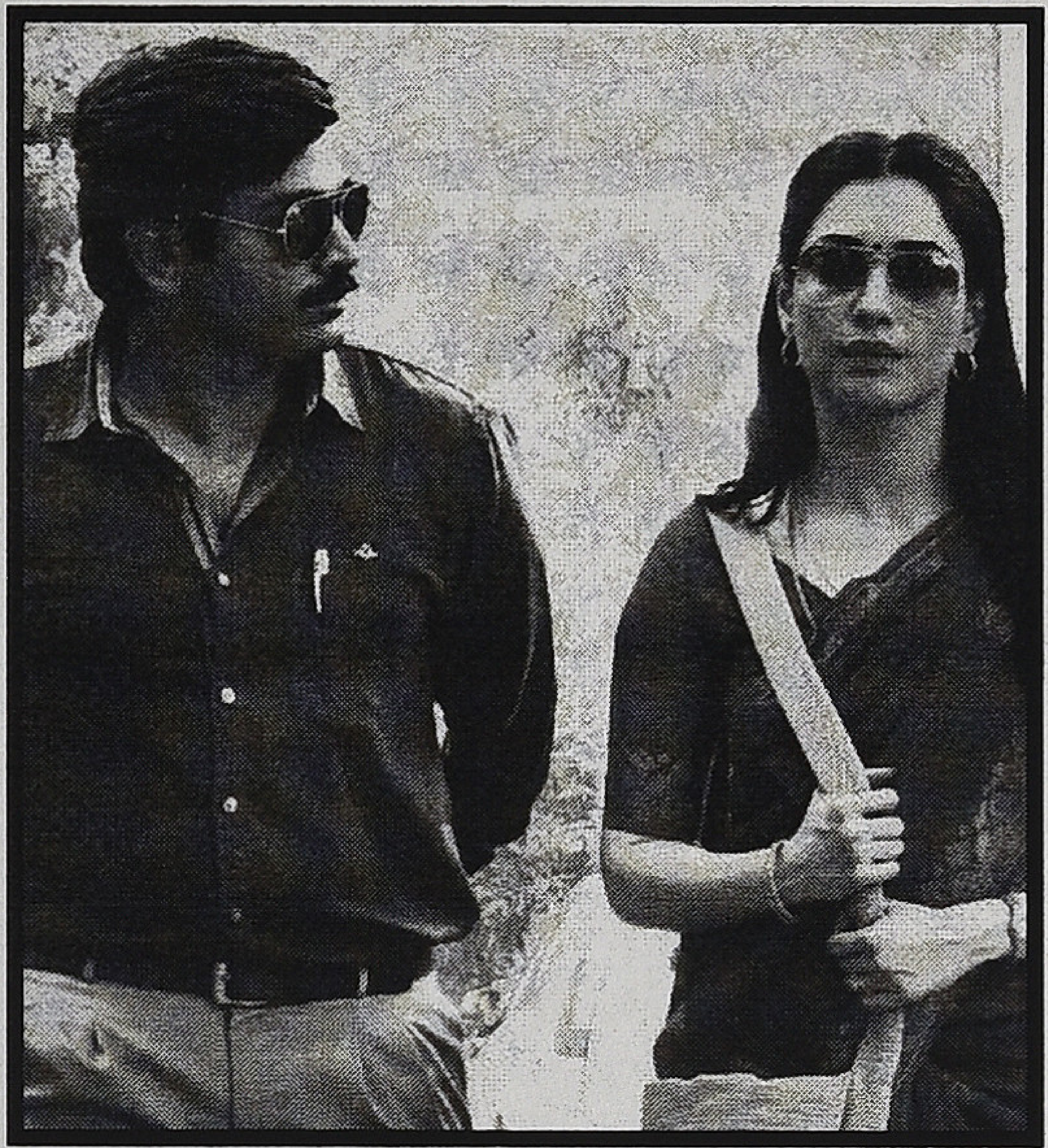
சீனு ராமசாமி தமிழின் மிக அபூர்வமான 'கதைக்காரர்' கள் மிகச் சிலரில் அவர் உண்டு. அவர் தேர்வு செய்யும் கதைக்களத்தின் வேறுபாடுகளே, அதன் அச்சாணி. கதைக்களத்தை சரியான நிலவியலில் *(geography)* இருத்துவது இன்னொரு சிறப்பு. இதனை அவரது முதல் படமான 'கூடல் நகரில்' இருந்தே அவதானிக்க முடியும். உள்ளபடியே அவரது 'கூடல் நகர்' கொண்டாடப்படுவதற்கான அனைத்து கூறுகளும் கொண்டிருந்தும், ஏனோ பெரிதாகப் பேசப்படாமல் போனது பெரும் அவலமே. அந்தத் திரைப்படத்தின் வாழ்வுப் பதிவுகள் அனைத்தும் அசலானவை. நாயகன், நாயகி ஆகியோரின் பாத்திர வார்ப்பும் யதார்த்தத்தின் தெளிவான அடையாளங்கள் கொண்டவை. குறிப்பாக 'சாவு கொட்டாய்' அதைச் சுற்றிய மனிதர்களும், வாழ்வும் முழுமையானவை. அதற்கு முன்னாள் வந்துவிட்டிருந்த 'காதல்" படத்தின் நாயகனின் 'பின் புலம்' பற்றிய தெளிவற்ற சாயல் குழப்பங்கள் இங்கு கிஞ்சித்தும் இல்லை. இங்கும் நிகழ்ந்துப்படுவதும் 'வன்கொலை' தான் என்றபோதும் அது 'காதல்' அளவிற்கு தாக்கமில்லாமல் போனது அந்த 'எதிரிகளின்' அடையாளம் சார்ந்த ஒன்றுதான். உடனடியாக 'பொதுப் புத்தியின்' ஆதிக்க சாதி அடையாளங்கள் சற்று மட்டாக, அதாவது 'மூக்குலத்தோர்' அல்லாத இடை நிலை சாதி (அநேகமாக தெலுங்கு நாயுடு) அதன் 'கொடூரத்தை' தாங்கும் வல்லமை பெற்றதாகக் கருதப்படாதது காரணமாய் இருக்கலாம்.

அவரது அடுத்த படமான ' தென்மேற்குப் பருவக்காற்று' மதுரைக்கு மேற்குச் சீமைக்கு

நகர்ந்தது. கள்ளர்களின் வாழ்வு “நெறி” கோலோச்சும் பிரதேசத்தில், வாழ நேரிடும் ஒரு இடையர் சமூகத்து குடும்பத்தின் கதை அது. ஒரு தீரமான தாயின் வலிமையான போராட்டக்களம் அது. இங்கும் அந்தப் பிரதேச வாழ்வும் இருப்பும் தடம் விலகாமல் பதிவாகி இருக்கும். இந்தத் திரைப்படத்தின் சாதனை சீனு ராமசாமியின் நடிகர்/ நடிகையர் தேர்வு. தமிழ் சினிமாவில் மிக அபூர்வமாக நேரும் ஒன்று. விஜய் சேதுபதி பற்றியது மட்டுமல்ல இந்த சிலாகிப்பு.இன்னும் சில முக்கியமான பாத்திரங்களை அந்தப் பிரதேசத்தின் மனிதர்களைக் கொண்டே நிரப்பப்பட்டிருந்தது தொடர்பானது.குறிப்பாக அந்த ‘அய்த்தை மகள்’ பாத்திரம் ஏற்றிருந்த உள்ளூர் பெண். சரண்யா பொன்வண்ணன் என்ற மத்திய வயது / அம்மா பாத்திர நடிகைக்கு சிறந்த நடிகைக்கான (குணச்சித்திர பாத்திரத்திற்கானது அல்ல) தேசீய விருது பெற்றுத்தந்தது இந்தப்படம்தான்.அவரது அடுத்த படமான ‘நீர்ப்பறவை’ இன்னொரு அருமையான, தமிழ் சினிமா பெரிதும் லாவகமாக கையாளாத பிரதேசம். ஆம் அது மீனவர்களின் நெய்தல் நிலம், கடலும், கடல் சார்ந்த பகுதிகளும். ஒரு சாயலில் வண்ண நிலவனின் ‘எஸ்தரை’ நினைவூட்டிவிடக்கூடிய கதைக்களம். இதே காலவெளியில் வெளிவந்த மணிரத்னம் / ஜெயமோகன் கூட்டணி உருவாக்கிய ‘கடல்’ படத்திற்கும், நடிகர் தனுஷ் மின்னிய ‘மரியான்’ படத்திற்கும் சவாலாக நின்றது ‘ நீர்ப்பறவை’. மணி, தனுஷ் படங்கள் ஒப்பீட்டிற்கு தகுதியானவைகூட இல்லையெனலாம்.’நீர்ப்பறவை’ யின் காட்சியமைப்புகளும், பதிவுகளும் எண்ணத்தை ஆக்கிரமிப்பவை. சீனு ராமசாமி ‘அந்த அரசியலைப்’ பேசிய விதம் கொஞ்சம் போதாமையானதாக இருக்கலாம், அவரது உணர்வு ஆத்மார்த்தமானதாக வெளிப்பட்டிருக்கும்.

அவரது அடுத்த படத்திற்கு அவர் தனது ஆதர்சமான பூமிக்குத் திரும்பி விட்டிருக்கிறார். ஆம் மீண்டும் மதுரைக்கு மேற்குச் சீமைக்கு. ‘தர்மதுரை’ பல சிறுகதைகளின் தொகுதி. என்ன அனைத்துக் கதைகளிலும் நாயகன் இருக்கிறான். முதல் பாதியின் பெரும்பானமைக் கதை ஒரு ‘கள்ள’ வீட்டின் நிகழ்வுகளை நுட்பமாகச் சித்தரிப்பவை மட்டுமே. அந்தப் பாத்திரங்களும், ஓரளவில் ‘தேய்வழக்கான’ பாத்திரங்களே. குறிப்பாக அம்மா, அக்கா, மாமா பாத்திரங்கள். சட்டையை ‘இன்’ பண்ணிக்கொண்டு சூ போட்டு கொண்டு குடித்துவிட்டு ‘அலப்பறை’ செய்யும் பாத்திரம் விஜய் சேதுபதிக்கு. அவனது இம்சை தாங்க மாட்டாமல் அவனை ‘ஏதாவது செய்து’ விட இயல்பாகத் திட்டமிடும் அண்ணன் தம்பிகள். அவன் ஏன் இப்படி என்பதற்கான வலுவான ‘கதை’ பின்னர்தான் வெளியாகிறது. அம்மாவும், அக்காவும் கொடுக்கும் ஆலோசனையை ஏற்று நள்ளிரவில் வீட்டிலிருந்த மொத்த பணத்தையும் (தெரியாமல்தான்) எடுத்துக் கொண்டு வெளியேறி மதுரை வருகிறான் நாயகன், மதுரை மருத்துவக் கல்லூரியின் முன்னாள் மாணவன் அவன். அவனது கல்லூரி நாட்களில் உயர்ந்த லட்சியங்களையும், மருத்துவத்தோடு சேர்ந்து போதிக்கும் காமராஜ் (முனியாண்டி) அவர்களின் லட்சிய மாணவனாக இருக்கிறான். ஸ்டெல்லா, சுபா என்ற பெண்கள் அவனை நட்பாகவும், காதலாகவும் பார்க்கின்றனர். ஸ்டெல்லா ‘போதையில்’ அவனிடம் நேராகச் சொல்லவும் செய்கிறாள். சுபா சொல்வதில்லை. முதலில் படிப்பு, முடிந்ததும் மற்றவை எனும் அவனது சொல்லை நம்புகிறாள் ஸ்டெல்லா, சுபாவிடம் ‘தன் லட்சிய கிராமப்புற சேவை’ குறித்து தெளிவாகச் சொல்கிறான். கல்லூரி முடிந்து அவரவர் திசையில் பயணத்தைத் தொடர்கின்றனர்.

தர்மன் வாழ்வில் காமக்காபட்டி அன்புச் செல்வி நுழைகிறாள். நாலெழுத்துப் படித்த, நூலகம் போய் புத்தகம் படிக்கும், கிராமத்து எளிய பெண்.அவளது இயல்பாக பிறருக்கு உதவும் பண்பு பிடித்துப் போய் அவளை மணந்து கொள்ளத் தீர்மானிக்கிறான். அம்மாவின் ஆதரவிலிருந்தாலும், வட்டிக் கடை அண்ணன் தம்பிகள் ‘வேலையைக்’ காட்டி விடுகிறார்கள். திருமணம் நின்ற



அதிர்ச்சியில் அன்புச்செல்வி தூக்கிட்டு மாய்ந்து போகிறாள், இழப்பின் வலி தாங்க முடியாதவனாய் சித்தம் கலங்கி குடியில் மூழ்கி சகோதரர்களை இம்சை செய்கிறான்

மீண்டும் கல்லூரிக்கு வந்ததும் தனது பழைய நண்பர்களை, குறிப்பாக அந்தப் பெண்கள் இருவரையும் தேடிச் செல்கிறான்.ஸ்டெல்லா சாலை விபத்தொன்றில் இறந்துவிட்டிருக்க, சுபாவை இன்னொருவனின் மனைவியாகப் பார்க்கிறான். இடைப்பட்ட காலங்களை பகிர்ந்து கொள்ளும் போது, ஒருவரது துணை மற்றொருவருக்கு வேண்டியிருப்பது புரிகிறது.சேர்ந்து வாழ்கின்றனர். அவளது விவாகரத்துக்குப் பின் திருமணம் செய்ய திட்டமிடுகின்றனர். வீடுதிரும்பி தெரியாமல் எடுத்துவந்த பணத்தை அண்ணன் தம்பிகளிடம் சேர்ப்பிக்கிறான். அவனது அம்மாவையும் அழைத்துக் கொண்டு அவன் வருவதற்காக 'வயிற்றிலிருக்கும்' சிசுவோடு காத்திருக்கிறாள் சுபா.

ஏற்கனவே சொன்னதுபோல் ஒரு சிறுகதைக் களஞ்சியம் 'தர்மதுரை'. அந்தச் சிறுகதைகளின் ருசி அதனை வெகுவாகக் கடத்தி விடுகிறது. கதைக்காக விரியும் கதைக்களங்கள் அவற்றின் நம்பகத் தன்மையினால் பார்வையாளனை கட்டிப் போட்டு விடுகிறது. அதுவும் கதைக் களங்களின் நில ஒழுங்குகளில் இருக்கும் வேறுபாடுகள் அதனை புதியதாக்கிக் காட்டி விட்டிருக்கிறது. மீண்டும் நிலவியல் காட்சிக்கட்டுமானங்களிலான தனது சாமர்த்தியத்தை நிறுவி இருக்கிறார் சீனு ராமசாமி. ஆனால் திரைப்படத்தில் துருத்திக் கொண்டு தெரிவது 'தேய்வழக்கான' பாத்திரங்கள்தான். ஏற்கனவே பார்த்த அம்மா, அக்கா, வட்டிக்கடை பிரதர்ஸ், லட்சிய ஆசிரியர் காமராஜர்(ஒரிஜினல் பெயர் முனியாண்டி) போதையில் தன் காதலைச் சொல்வது கிறித்தவப் பெண் ஸ்டெல்லா. ஆசிரியரைக் கிண்டல் அடிவாங்குபவன் இஸ்லாமிய ஹசன். இது எங்கேயோ சீனு ராமசாமிக்கு பிடிபட்டுவிட்டது. இவர் களெல்லாம் உன்னதப் படுகிறார்கள். ஸ்டெல்லா காதலுக்காகவே வாழ்ந்து மாய்ந்து போகிறாள். ஹசன் இறுதிக் காட்சியில் தர்மனின் உயிரைக் காக்கும் டாக்டர் ஆகிறான். ஆனாலும் மீண்டும் பார்வையற்றவராக வந்து 'திருமணம் செய்யாமல் சேர்ந்து வாழ்வது முறையில்லை' என அறிவுரை கூறும் ஆசிரியர் காமராஜரின் மீள் வருகை நிச்சயமாகத் தவிர்க்கப்பட்டிருக்கலாம். அந்த ஆலோசனையும் சேர்த்துதான். சுபாவுக்கும் லட்சியமான 'இந்திய சேவை' தான் ஆதர்சம் என்றிருந்தால் அவள் அப்போதே அதைப் பேசியிருக்கலாம். வெளிநாட்டுக்கு அழைக்கும் கணவனோடு போக மறுக்கும் போதுதான் அவள் அதை அறிந்தாளா என்ன? விமர்சனத்தில் இது கொஞ்சம் அதிகம்தான் என்றாலும், திரைப்படத்தில் இரண்டு பெண்களைக் கொன்றது நீதியில்லை, குறிப்பாக 'அன்புச் செல்வி' யைக் கொல்லாமல் விட்டிருக்கலாம் என எண்ணாமல் இருக்க முடியவில்லை. அவளது கலாச்சாரம், இவ்வளவிற்கு அப்புறமும், அப்பா சொன்ன மாப்பிள்ளையை மணந்து கொண்டு வாழும் வலிமை கொண்டதுதான்.தற்கொலை எனும் கோழைத்தனத்திற்குள் அவ்வளவு 'நம்பிக்கை' கொண்ட பெண்ணைத் தள்ளியிருக்க வேண்டியதில்லை. ●

பி.ஏ.அன்புவேந்தன்

ஜோக்கர்:

கலைக்கப்பட்ட சீட்டுகளும் கைசேராத ஜோக்கரும்

நமது சமகால வாழ்வை அதன் குறுக்குவெட்டு, நெடுக்குவெட்டு தோற்றங்களினூடே, கவனத்துடனும் விமர்சனத்துடனும் அதன் அனைத்துவிதமான பரிமாணங்களையும் உற்றாய்ந்து, மெய்மையின் சாரம் நோக்கிய விசாரணைகளால், கலைவெளிப்பாட்டு வகைமைகள் புதிய சாத்தியப்பாடுகளை எத்தனிக்கத் தொடங்கியிருக்கின்றன.

அவ்வகையில் ஓர் இருண்ட அரங்கில், நூற்றுக்கணக்கான பார்வையாளர்களால் பரந்த திரைவழியே கண்டு கேட்டு உணரப்படக்கூடிய சினிமா என்னும் நவீன கலைச்செயல்பாடு, பார்வையாளர்களின் மனதின் ஆழ்தளங்களில் தொடர்ச்சியான சில மணி நேரங்களுக்குள் மிகவும் அந்தரங்கமானதொரு உரையாடல்களையும் தாக்கங்களையும் எளிதில் ஏற்படுத்த வல்லது.

கேளிக்கையை முன்னிறுத்தி உற்பத்தி செய்யப்படும் திரைப்பிரதிகள் மலினமான மதிப்பீடுகளையும், ரசனை மரபையும், சில வேளைகளில் அரைகுறை சமூக அக்கறைகளையும் மேலும் சில வகை வழிபாட்டு மரபுகளையும் நாயக, சாதிய உருவாக்கி வருவதை நாம் அறிவோம். அதே வேளைகளில் இவற்றிற்கு மாற்றாக யதார்த்த நிலைமைகளைச் சுட்டி, புதிய வகை சொல்முறைகளில்

நமது சமூக அமைப்பின் இயல்பினை, இயங்கியல் முறைமையை, ஆளும் கருத்தியல் போக்குகளை ஒட்டி துவக்கப்பட வேண்டிய உரையாடல்களை என ஆக்கப்பூர்வமான திரைப்பிரதிகளும் அண்மைக் காலங்களில் வெளிவரத் தொடங்கியிருக்கின்றன.

அப்படியான திரைப்பிரதிகள் பார்வையாளர்களிடமும் மிகுந்த வரவேற்பைப் பெறத் தொடங்கியிருப்பதைச் சமூகத்தின் கலை ரசனையின் பரிணாம வளர்ச்சியின் முக்கியமானதொரு கட்டமாக நாம் கருதலாம். இந்தக் கட்டத்தில் அண்மையில் வெளியாகிருக்கிற "ஜோக்கர்"என்னும் திரைப்பிரதி குறித்த ஓர் ஆய்வலசலை இங்கு துவங்குகிறோம்.

தற்காலத் தமிழகத்தின் அரசியல், பொருளியல், சமூக, கலாசாரச் சூழ்நிலைமைகளின் பொருண்மையான சித்திரத்தை முன்னிறுத்த ஆகச்சிறந்த பிரதேசமாக, தருமபுரியை பிரதியின் நிகழ்களமாகச் சித்தரித்திருப்பது பொருத்தமானதுதான். என்றபோதிலும், பிரதியாக்கத்தில் அது எந்த அளவிற்கு, கலைவெளிப்பாட்டு சுதந்திரத்துடனும், கூர்ந்த சமூகஅரசியல் பிரக்ஞையுடனும், சமரசமற்ற காட்சியமைப்புகளுடனும் கூடி உருவாகி வந்திருக்கிறது என்பதும் நமது ஆய்வுக்குரியதே.

ஆற்றுமணல் கொள்ளையிலிருந்து விரியும் காட்சி தொடர்ச்சியாக, தூர்ந்துபோன கிணற்றையும், கேன்களில் அடைக்கப்பட்ட தண்ணீரின் கிராமங்களை நோக்கிய வருகையினையும், ஓரங்களில் சிறார்கள் மலங்கழிக்கும் சாலைகளின் வழியே பப்பி ரெட்டிபட்டிக்குள் செல்லும் காமிரா தெருச்சந்துகளின் குடிகாரர்களையும், சுகாதாரமற்ற புளூரைடு தண்ணீர்க் குழாயடியையும், சுகாதார டியுசன் கோரஸையும் மற்றும் சில எருமைமாடுகளையும் கடந்து, ஜனாதிபதி மன்னர்மன்னனின் கொல்லைக் கழிப்பறையிலிருந்து துவங்குகிறது பிரதி.

ஜனாதிபதியாகிய தனக்கு அறிவிக்காமலேயே பி.எஸ்.எல்.வி. ராக்கெட் ஏவப்பட்டதை அறிந்து சீற்றங்கொள்ளும் மன்னர்மன்னன் தனது ஒரு கண்ணில் பகத்சிங்கையும் மறு கண்ணில் காந்தியையும் கொண்டிருப்பவர். பகத்சிங் கொலையில் காந்தியின் பங்கு பற்றிய புரிதலுடன்தான் இவ்வெதிர்வு வைக்கப்பட்டிருக்கிறதா என ஐயம் எழுகிறது. இந்திய விடுதலைப்போரில் இவ்விரு விழுமியங்களின் வகிபாகம், இடையிலான முரண் என்பது வெறுமனே அஹிம்சை, வன்முறை என்ற அளவில் மட்டுமே குறுக்கிப்பார்ப்பதனால் வந்த கோளாறு எனவும் தோன்றுகிறது. 'கேளாத செவிகள் கேட்கட்டும்'என பகத்சிங் என்ன முழங்கியபோதும், சிலரின் செவிகளை மட்டும் இன்னும் அது எட்டவில்லையோ? எட்டாதோ...

தான் தடைசெய்த பெப்சிகோலா விஷ பானங்களை விற்கும் கடைக்காரரைக் கண்டிப்பது, சாலையோர மற்றும் சிறு வணிகர்களின் வயிற்றிலடிக்கும் அம்பானிகளைச் சாடிய கையோடு, ஃப்ளெக்ஸ் பேனர்களில் பயமுறுத்தும் சினிமாஅரசியல் நாயகர்களையும் கிழித்துவிட்டு, மாவட்ட ஆட்சியர் அலுவலகம் சென்று கால்முறிந்த ஆட்டுக்குட்டியாக உசேன்போல்ட்டுக்கு நீதிகேட்பது, அரசு மருத்துவமனை அவலத்தினைக் கண்டு கோபம் கொப்பளிப்பது, காவலர்களின் களவினைக் கண்டித்து மாவட்டக் காவல்கண்காணிப்பாளரை மண்டை காயவிடுவது என ஆர்ப்பாட்டமாகவே களைகட்டுகிறது மன்னர்மன்னனின் தர்பார்.

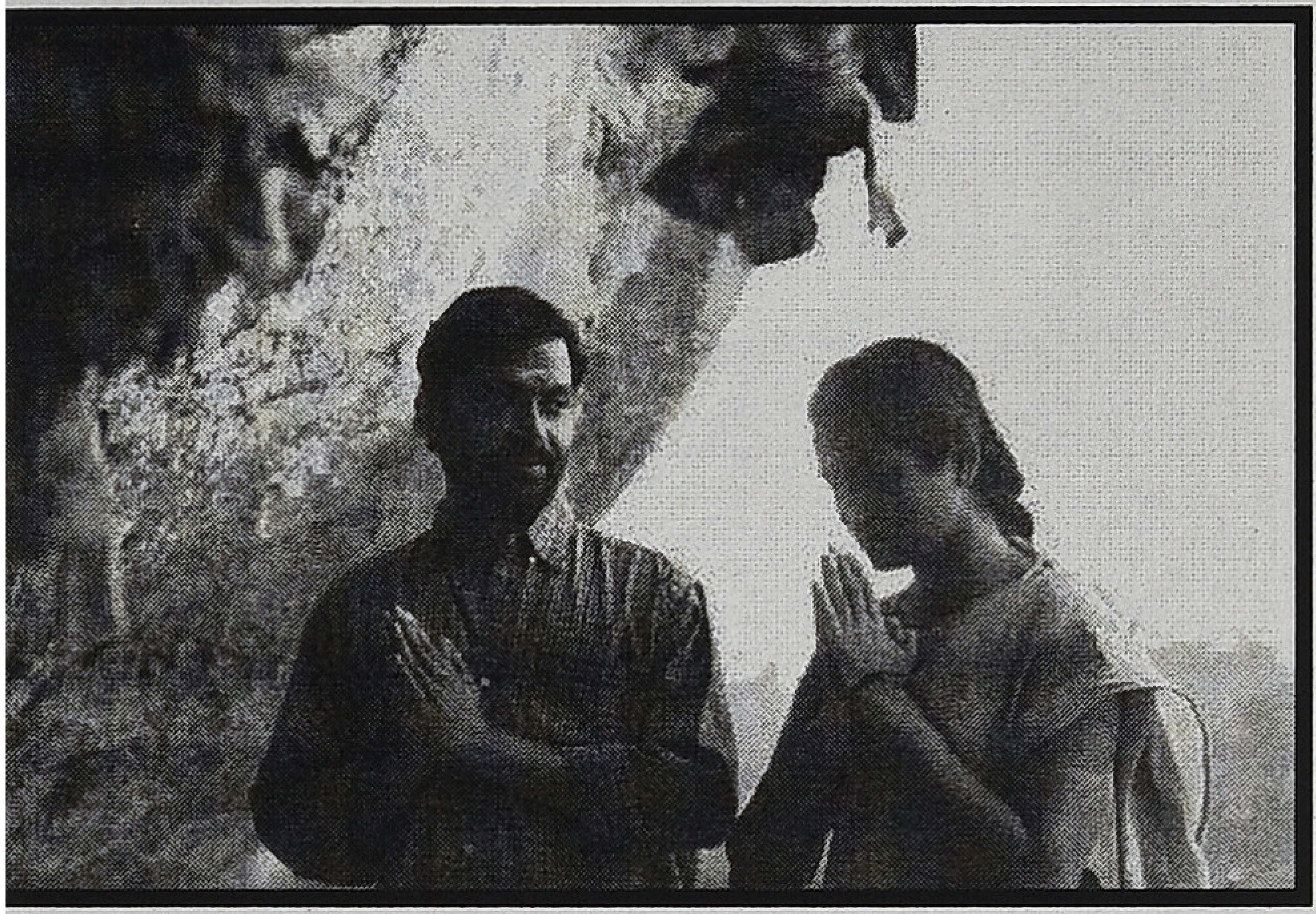
தொடர்ந்து, காவலர்களின் காட்டுதர்பாரைக் கண்டித்து பின்நடக்கும் போராட்டம், ஆமைவேகத்தில் இயங்கும் மாவட்ட ஆட்சியகத்தைக் கண்டித்து ஆமைவிடும் போராட்டம், கருத்துரிமைக்காக வாயிலடிக்கும் போராட்டம், சுகாதாரத்துறை ஊழலைக் கண்டித்து கரடியே காறித்துப்பும் போராட்டம், குண்டுகுழிச் சாலைகளின் சேற்றில் தவழ்ந்து செல்லும் போராட்டம், பாலியல் வன்கொடுமைக்கெதிராக பறையாட்டப் போராட்டம், விவசாயிகளின் கோரிக்கைகளுக்காக அரைக்கோவணப் போராட்டம், மணல் கொள்ளைக்கு எதிராக வாரிமணலில் புதைந்துகொண்டு போராட்டம், அகிலாவுக்கு நீதிகேட்டு கண்ணாடிப் பெட்டிக்குள் விஷப்பாம்புகளுடன் ஒருநாள்

போராட்டம், கருணைக் கொலையைச் சட்டமாக்கக் கோரி உயிருடன் தீவைத்துக் கொள்ளும் போராட்டம் எனப் பல்வேறு நூதனப் போராட்டங்கள் வெறும் கவன ஈர்ப்பாக மட்டுமே எஞ்சி நிற்கின்றன. அமைப்பாக, வெகுமக்கள் இயக்கமாக வளர்த்தெடுத்திருக்க வேண்டிய போராட்டங்களை மூன்று பேர் மட்டும் பங்கு வகிக்கிற போக்கு இறுதியில் சட்டவாதத்திற்குள் போய்ச்சேரும். பிரதியும் சட்டவாதத்திலே தேங்கிப் போய் விடுகிறது.

'அனைத்துச் சிறார்க்கும் வகுப்பறை' 'அனைத்து இந்தியர்க்கும் கழிப்பறை' என்ற இலக்குகளை 2020க்குள் எட்டுவதே நமது மன்னர்மன்னனின் இலக்கு. இசையும், பொன்னூஞ்சலும் இலக்கை எட்டு வதற்கான செயல்பாட்டுத் துணைவர்கள். போராட்டங்களை ஃபோட்டோ எடுப்பது, முகநூலில் பதிவிட்டு, லைக் கணக்கிடுவது, செய்தியாளர் சந்திப்பு மற்றும் நீதிமன்றத்தில் வழக்குத் தொடுப்பது, மேல்முறையீடு என முட்டுச்சந்தில் நிப்பாட்டும் வாதங்களை முன்னுதாரணப்படுத்துவது ஒருபோதும் முற்போக்காகாது. தேக்கநிலை பிற்போக்கு அரசியலேயாகும். வெறுமனே சமூக அவலங்களை மட்டும் சித்தரித்திருந்தால் பிரதி அபத்தத்தை நோக்கி நகர்ந்திருக்கும். ஆனால் அவலங்களுக்கு எதிரான போராட்டங்களை முன்னெடுக்க வேண்டிய அவசியம் குறித்து அது நகர்வதாலேயே தவிர்க்க இயலாமல் ஆய்வுப் பொருளாகியிருக்கின்றது. பிரதிக்குள் கட்டப்பெறும் நடைமுறை, செய்முறைரீதியான இருப்பு மற்றும் உறவுகளிலிருந்தும், கூறுமுறைமைகளிலிருந்துமே பிரதி பேசும் கோட்பாடுகளும், கருத்தியல்களும் புரிந்துக் கொள்ளப்பட முடியும். மேலும் பிரதிக்கு உள்ளேயான புறநிலை யதார்த்தத்திற்கும், பிரதிக்கு வெளியேயான புறநிலை எதார்த்தத் திற்குமான ஒப்புமை முரண்களைக் கணக்கில் எடுத்துக்கொள்வதென்பது பிரதியின் இயங்கியலைப் புரிந்துகொள்ள வழிவகுக்கும்.

ஓர் எளிய மனிதனின் பிசகிய மனநிலையிலிருந்து விமர்சனப் பகடியைத் தனது பிரதான கூறுமுறைமையாகக் கொண்டிருக்கும் இத்திரைப்பிரதி அதன் உச்சத்தைத் தொடுமளவிற்குக் கூர்மையடையவில்லை. உலக அரங்கில் சாப்ளினை மிகச்சிறந்த முன்னுதாரணமாகக் கொள்ளமுடியும். என்றால், பார்வையாளர் முன்பாக தன்னிலை சுயபகடி செய்துகொள்ளும் சாக்கில் எழும் கேலிச்சிரிப்புகளை, அதிகார முன்னிலைகளுக்கானதான விமர்சனமாக மடைமாற்றிவிடும் வேலை நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும். ஆனால் பிரதியிலோ, திண்ணையில் உட்கார்ந்துகொண்டு கடந்து போகும் மனிதர்களைக் கிண்டலடிக்கும் தொனியில், தமிழகத்தின் பிரதான ஓட்டு அரசியல் சக்திகளைப் பகடி செய்து கடந்துபோகும் வேலைதான் நடந்திருக்கிறது. ஆகாயத்தில் பறந்து செல்லும் ஹெலிகாப்டருக்கு தரையில் அமைச்சர்கள் அங்கப்பிரதட்சணம் செய்வது மட்டும்தான் ஆளுங்கட்சி மீதான விமர்சனமா என்ன? இவ்விதமாக டுவிட்டர் அரட்டைத் தன்மைக்கு சிறுமைப்பட்ட கிண்டல்களை விமர்சனப் பகடியாகக் கொள்ளமுடியாது.

மதுஒழிப்பு மாநாடு நடத்தும் கட்சிக் கூட்டத்தில் தனது காதலியின் தந்தைக்காக, முண்டியடித்துக்கொண்டு மதுவாங்கிக் கொண்டுவரும் மன்னார்மன்னன், ஜனாதிபதியான பிறகு மது ஒழிப்பிற்காக ஆணிப்படுக்கைப் போராட்டம் நடத்துகிறார். தண்ணீரைக் கேன்களில் அடைத்து விற்கும் தனியார் நிறுவனத்தில் பணியாற்றும் மன்னர்மன்னன் ஜனாதிபதியான பிறகு தண்ணீர் கொள்ளைக்கு எதிராக எந்தப் போராட்டத்தையும் முன்னெடுக்கவில்லை. அரசு மது விற்பதை எதிர்க்கும் நாம் அதை தனியார் விற்றால் பரவாயில்லை என்று விட்டுவிட்டால் தனியார்மயத்திற்கு ஒருவகையில் ஒத்து ஊதுவதாகாதா ?. தண்ணீரைத் தனியார் மட்டுமல்ல, அரசும் சேர்ந்து பணத்திற்கு விற்கும் கொடுமைகள் பற்றி மூன்று போராட்டக்காரர்களுக்கும் அசட்டை மனநிலை. இந்த அம்சங்களில், அதாவது அரசதிகார ஆளும்வர்க்க சுரண்டல் கூட்டினைத் தோலுரித்திருந்தால் பிரதியின் அரசியல் கூர்மையடைந்திருக்கும்.



ஆனால் கழிப்பறை ஊழலில் இத்தகைய கூட்டிணைப் பிரமாதமாக அம்பலப்படுத்துகிறது பிரதி. அதுவும் கழிப்பறைக் கதவுகளைக் காட்டும் காட்சியில் மூவர்ணக்கொடியின் வாசலை மாற்றி ஊழலின் விளைவாய் தாறுமாறான தேசத்தின் குறியீடென மாற்றுகிறார். லஞ்சமும் ஊழலும் மட்டுமே நாட்டின் அடிப்படைப் பிரச்சனைகள் அல்ல. மேலும் பிரதி காத்திரமாக எதிர்த்திருக்க வேண்டியது இவற்றின் தோற்றுவாயான தனியார்மயமாதல், தாராளமயமாக்கல், உலகமயமாக்கல் போக்குகளையே.

ஆக ஊழலை, லஞ்சத்தை எதிர்க்கும் (அவற்றை மட்டுமே), அரசு மதுவிற்பதை எதிர்க்கும் காந்தியவாதிகளாய் இருப்பவர் களையே கோட்பாட்டளவில் பிரதிநிதிக்கிறார் மன்னர்மன்னன் ஜோக்கர். மாறாக ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்புப் போராளியான பகத்சிங்கையோ, அவர் வழித்தோன்றல்களையோ பிரதி நிதிப்படுத்தவில்லை. இங்குதான் பிரதியின் ஆளும்வர்க்கத்தின் சனநாயக சீர்திருத்தவாதம் உருவெடுக்கிறது.

இப்போக்கின் அடியொற்றியே, 'திறந்த வெளியில் மலங்கழிப்பது ஒரு தேசிய அவமானம்' என பிரகடனம் செய்யும் மத்திய அரசின் விளம்பரப் படங்களைப் போன்றே, அதிகாலை வயல்வெளிகளில் மலங்கழிப்பவர்களுக்கு 'குட்மார்னிங்' சொல்லி விரட்டும் காட்சிகள் அமைந்திருக்கின்றன. மேலும் பிரதியின் துவக்கம் தொட்டே பல காட்சிகளில் மலங்கழிப்பது கழிப்பறையிலும், திறந்தவெளியிலும் ஒரு விவாதப் பொருளாகவே உருவாக்கப் பெற்றிருக்கிறது. 4ஜி மொபைல் பயன்படுத்தும் அளவிற்கு வளர்ச்சியடைந்தும் திறந்தவெளியில் மலங்கழிப்பது தொடர்வதைப் பகடி செய்யும் காட்சியும் கூட உண்டு. சரிதான் கழிப்பறைகளிலேயே மலங்கழிக்கும் புரட்சி நடந்துவிட்டதென்றே கொள்வோம். அடைத்துக்கொள்ளும் மலத்தொட்டிகளை சுத்தம் செய்ய மனிதர்கள் வெற்றுக்கரங்களுடன் அழைத்து வரப்படுவார்களே? விஷவாயு தாக்கி எப்போதும் போல அவர்கள் செத்துக் கொண்டேயிருப்பார்களே? மனிதர் மலத்தினுள் சக மனிதர்களே மூழ்கடிக்கப்படுகிறார்களே? அது தேசிய அவமானமாகவும், தேசியக் குற்றமாகவும் பார்க்கப்படக்கூடாதா? திறந்த வெளியில் மலங்கழிப்பதை அவமானமாகக் கூசும் மனிதர்களைக் காட்சிப்படுத்திய பிரதி, ஏன் திறந்தவெளி மலத்தைக் கைகளால் அள்ள வைக்கும் கொடுமையைக் காட்சிப்படுத்தத் தவறியது? மனித மலத்தை மனிதர் அள்ளுகிற அவமானத்திற்கு முன், வன்கொடுமைக்கு முன் திறந்தவெளியில் மலங்கழிப்பது மாற்றப்பட வேண்டியதுதான் என்ற போதிலும் வேறெதுவும் தேசிய அவமானமில்லைதான்.

எத்தனை துறைகளில் நவீன தொழில்நுட்பம் நுழைந்து விட்டபோதிலும் மனிதக் கழிவுகளைக் கையாளுவதில் இன்னும் சனாதனத்தையே கொள்கையாகக் கொண்டிருக்கிற சனநாயக அமைப்பையல்லவா விமர்சனத்திற்கு உள்ளாக்கியிருக்க வேண்டும். பிரதியில் பேசாத பொருளைப் பேசியிருக்கலாமே என்ற தொனிப்பில் நாம் கூறவில்லை. பிரதியின் பேசுபொருளுக்கு காலடியிலேயே நாறிக்கொண்டிருக்கிற பொருளைக் குறித்த பிரதியின் சுரணையின்மை பற்றியே கூறுகிறோம்.

அடுத்தபடியாக பிரதியின் நிலப்பகுதியான தருமபுரி, நாம் முன்னமே குறிப்பிட்டிருப்பது போல் அது தமிழகத்தின் குறுக்குவெட்டுத் தோற்றத்தினைப் பிரதிபலித்த அளவிற்கு, தனக்கேயான தனித்த குறியீடுகளை மங்கியே பிரதிபலிக்கிறது எனலாம். வரலாற்றில்

அது தீவிர இடதுசாரிச் செயல்பாடுகளின் குறியீடாக இருந்தது. இன்று அது தமிழ் நிலத்தின் உபநனவுத் தளத்திலும், நனவிலி தளத்திலுமாகச் சாதி ஆணவக் கொலைகள் மற்றும் கலவரங்களின் குறியீடாக அச்ச மூட்டும் விதத்தில் பதிந்திருக்கிறது. அது திரைப்பிரதியில் மன்னர்மன்னன் 'தர்மபுரியில் அதிகரித்துவரும் வன்முறை தொடர்பாக...' என தந்தி அனுப்புகிற காட்சியிலும், அதற்குச் சற்றுமுன்பு சாதி மறுப்புத் திருமணம் செய்துவைத்தமைக்காக மன்னர்மன்னன் தாக்கப்பெறும் காட்சியிலுமாக மறைமுகமாகவே பேசப்படுகிறது. உரக்கப்பேச வேண்டிய இடங்களிலும் அடக்கி வாசிப்பது போன்ற அரசியல் சமரசங்கள் தேவையில்லை என்றே சொல்லத் தோன்றுகிறது. மதுஒழிப்புமாநாடு நாடகத்தைக் கேலி செய்யுமளவிற்குத் துணிந்த பிரதியானது இன்னும் ஒரு அடி நகர்ந்து அவர்களின் சாதிப்புனிதம் காக்கும் வன்முறைகளையும் விமர்சித்திருக்க முடியும். ஆனால் பிரதி இதனையும் இயல்பாகக் கடந்து போகிறது.

இவ்வாறிருக்க சின்னாற்றிலிருந்து மணல் கொள்ளையடித்துச் செல்லும் லாரி மோதி உசேன்போல்ட் என்னும் ஆட்டின் ஒருகால் உடைந்து போகிறது. ஆட்டிற்கு நிவாரணம் கேட்டு தொடுக்கப்பட்ட வழக்கானது, நீதிமன்றத்தின் ஜீவகாருண்யத்தைப் பொங்கிப் பிரவகிக்கச் செய்து, கணிசமான இழப்பீட்டினைப் பெறுகிறது. மறுபுறத்தில், மூடப்படாத ஆழ்துளைக் கிணற்றில் விழுந்து, பின் மீட்கப்பெற்று சிகிச்சைக்குப் போராடும் சிறுமி அகிலா எதிர் ஆழ்துளைக் கிணறு மற்றும் பள்ளிகளின் முதலாளி வழக்கானது, அதே நீதிமன்றத்தின் நியாயத்தைப் பெற முயன்று தோல்வியடைகிறது. நீதிமன்றத்தின் நீதி பரிபாலனப் போக்குகளிலுள்ள பொறுப்பற்ற தன்மையினையும், அதிகார ஜீவகாருண்யத்தில் மரத்துப்போன மனிதநேயத்தையும் நியாயமான கோபத்துடன் பகடி செய்திருக்கவேண்டிய காட்சிகள் அதன் அடுக்குமுறையின் கோளாறு களினாலோ என்னவோ அவை எட்டவிருந்த சாத்தியங்களை எட்டாமலேயே திரையிலிருந்து நழுவி விடுகின்றன.

இத்திரைப்பிரதியில் கோமா நிலையிலிருக்கும் தன் மனைவி மல்லிகாவை, மன்னர்மன்னன் கருணைக் கொலை செய்திடக் கோரும் இடத்தின் நியாயம் அழுத்தமாகச் சொல்லப்படாதது நெருடுகிறது. உச்சநீதிமன்றம் வரை அப்பீல் சென்றும் கருணைக்கொலைக்கான மனு நிராகரிக்கப்படுகிறது. மன்னர்மன்னனும் மனநலத்துறை வசம் ஒப்படைக்கப்படுகிறான். அங்கிருந்து தப்பி ஊர் திரும்பும் அவனை மணல்கொள்ளையில் தண்டிக்கப்பெற்ற லாரி பழிதீர்க்கிறது. புளூரைடு பற்களில் மினுங்குகிற அன்புடனும், நாணத்தில் கோணும் உடல் மொழியுடனும் எளிய காதலனாக, சூதறியா மனிதனாக வாழ்ந்து, கழிப்பறை ஊழலினால் சிதைந்த தன் வாழ்நிலையிலிருந்து கொதித்தெழுந்து, முழித்த முட்டைக் கண்களுடன், மக்கள் ஜனாதிபதியாகச் சுய பிரகடனம் செய்தபின், பல்வேறுபட்ட போராட்டங்கள், வழக்குகள், மனைவிக்கு அளிக்க வேண்டிய சந்தோசம் குறித்து கையறுநிலைமை என அலைக்கழியும் மன்னர்மன்னன் திட்டமிடப்பட்ட படுகொலை யில் மாண்டு மாவீரனாகி மிளிர்கிறார்.

மன்னர்மன்னன், மல்லிகா, சூசை, பொன்னூஞ்சல் என திரைப்பிரதியின் பாத்திரங்கள் மிகுந்த கவனத்துடன் தேர்ந் தெடுக்கப்பட்டு உலவ விடப்பட்டுள்ளது நல்லதொரு திரையனுபவத்தை வழங்குகிறது. வசனங்களில் அரசியல் பகடிகளும், கறார் குற்றச்சாட்டுகளும், கூர்மையாக இருந்தபோதிலும், எவிடென்ஸ் கதிர் மற்றும்

ஹென்றி டிஃபேன் போன்ற தொண்டு நிறுவனம் சார்ந்த செயல்பாட்டாளர்களின் பெயர்கள் வசனங்கள் மூலம் சுட்டப்படுவதானது, அவற்றின் அரசியலை வேறொரு தளத்திலும் வைத்துப் பார்க்க வேண்டிய இடத்திற்கு நம்மை நகர்த்துகிறது.

மன்னர்மன்னன் மரணத்திற்கு பின்பு, பொன்னூஞ்சல் பார்வையாளர்களைப் பார்த்துப் பேசும் நாடகபாணி வசனக்காட்சி தேவையே இல்லை என்று கருதத் தோன்றுகிறது. இரண்டு மணிநேரம் திரைப்பிரதியுடனான தங்கள் தனிப்பட்ட உறவாடலில் பார்வையாளர்கள் எளிதாகவே புரிந்துவிட்ட விஷயங்களைப் பொன்னூஞ்சல் மீண்டும் பேசுவது தேவையற்றது.

மேலும் அவ்வசனக் காட்சியில் மிகவும் விமார்சிக்கப்பட வேண்டிய விஷயம் என்னவெனில், பொன்னூஞ்சல் மக்களைப் பார்த்து 'மந்தைகள்' என்று சொல்வதாகும். மக்களை மந்தைகளென்று பேசும் அதிகாரத்தை உங்களுக்கு எந்தச் சித்தாந்தம் தந்தது? மக்களுக்காக உங்களை யார் போராடச் சொன்னது? உங்களுக்குத் தூக்கம் வரவில்லையென்றால் மருத்துவரிடம் செல்லுங்களேன். போராட்டம் என்று நீங்கள் வந்துவிட்டதால், போராட்டங்களுக்கு மக்களைத் திரட்டி, அமைப்பாக்கி, போராட்டங்களை மக்கள்மயப்படுத்தி, மக்களுடன்தான் நீங்கள் போராடியிருக்க வேண்டும். அதைவிடுத்து மக்களை மந்தைகள் என்பது அதிகார மேட்டிமையுடன் கூடிய அரைகுறை சமூகஅரசியல் அறிவின் வெளிப்பாடாகும். இந்தப் போக்கு உங்களை அரசியல் அநாதைகளாக்கிவிடும்; நீங்கள் பிரதிபலிக்கும் முன்னோடிகளைப் போன்றே! என்றெல்லாம் பொன்னூஞ்சலிடம் சொல்லிக்கொள்ளத் தலைப்படுகிறோம்.

திரைப்பிரதியில் எளிமையையும் கலகத்தினையும் அதிர்வாய் இசைத்திருக்கின்ற ஷான்ரோல்டனின் கலக இசை பற்றிக் குறிப்பிட்டே ஆகவேண்டும். இதுவரையிலும் நாம் உணர்ந்திராத திரை இசையில் புதிய இசைப்பரப்புகளுக்கு நம்மை அழைத்துச் செல்லவல்ல அவரின் இசைக்கோலங்கள் பிரதியின் வெளிகளுக்குள் இங்குமங்குமென ஊடாடி, காட்சிகள் உருவாக்கும் உணர்வுப் படிமங்களை மீட்டியபடி நினைவுகளில் பெருகுகின்றன. 'புயலொன்று வீசுகையில் பூவின் நிலை என்னவாகும்?' என ஹிந்தியில் துவங்கும் செல்லம்மா பாடலில் ரமேஷ்வைத்யாவின் மிருதுவான சொற்களை அவற்றின் அரைக்கிறக்கத்திலிருந்து கொஞ்சமும் தட்டியெழுப்பாமல் தவழ்ந்து செல்கிறது ஷானின் இசை. பிரதியின் சில அரசியல் பாடல்களுக்கான இசையை மூன்றாம் உலக நாடுகளின் கலக இசைகளிலொன்றாகவும் சொல்லலாம். பின்னணி இசையானது ஒளியோடும், இருளோடும், வலியோடும், சாவோடும், பகடியோடும் என காட்சிகளின் லயத்தோடே இழையோடுவது பிரதியின் முக்கியமான பலங்களில் ஒன்றாகும்.

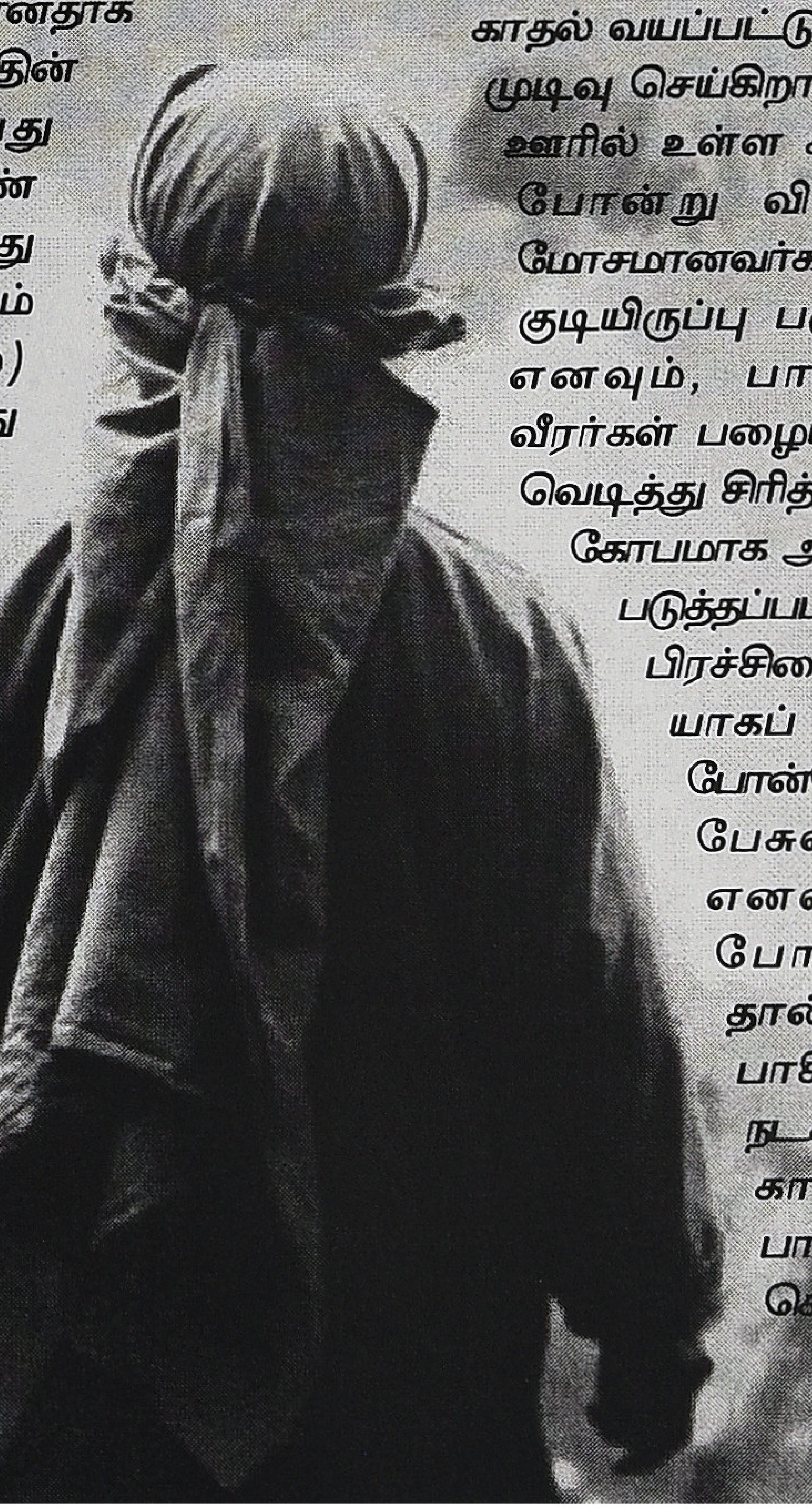
திரைப்பிரதியின் கண்ணாக, பிரதியுருக்களின் கண்களாக, பிரதிக்கு வெளியேயான உருக்களின் கண்களாக என அக புற விழிப்புடன் செழியனின் காமிரா கண்கள் பல்வேறுபட்ட உணர்வுகளின் இருள், ஒளி, வர்ணக் கூட்டுக்கலவைகளின் வழியே ஊடுருவி ஊடும்பாவுமாக நேர்த்திமிக்க நெசவு நுட்பத்தில் சிறக்கின்றன. 'இருள் என்பது குறைந்த ஒளி' என்பதை உணர்ந்த ஒளிப்பதிவு, 'ஒளி என்பதும் கூசும் இருள்' என்பதையும் பிரதியின் சில தருணங்களில் உணர்ந்து பரிமாணித்திருப்பது காட்சிமொழியாக்கத்தின் கூடுதல் பலமாகும்.

இறுதியாக, இதுபோன்ற அரசியல் உள்ளடக்கத்துடன் கூடிய திரைப்பிரதிகளின் உருவாக்கமானது, சமகால சூழலில் நலம்பயக்கும் உரையாடல்களைத் தோற்றுவிக்கும் வாய்ப்புகளையும் உருவாக்குவதால், 'ஜோக்கர்' போன்ற பிரதிகளையும் ஆரத் தழுவுகிறோம். மேலும் நாலாந்தர கேளிக்கை தளத்திலிருந்து திரைப்பிரதியுருவாக்கங்களை வாழ்நிலை யதார்த்தம் மற்றும் சமகாலப் பிரக்ஞையுடன் கூடிய தளங்களுக்கு நகர்த்தியதில் 'ஜோக்கரி'ன் பங்கும் குறிப்பிடத்தக்கதேயாகும். இன்னும் கொஞ்சம் உரக்கப்பேசு என சொல்லத் தோன்றுகிறது ராஜுமுருகனிடம். ●

ஞானசேகரன் கார்த்தி

தேசியத்தின் எல்லை

தேசிய மற்றும் சர்வதேச எல்லைகளை மையமாகக் கொண்டு உருவாக்கபடும் கதையாடல்கள் உலகம் முழுதும் 'மனித நேயம்' *(Humanitarian Concern)* என்ற அடிப்படையில் தீவிரக் கவனிப்பிற்கும், விவாதத்திற்கும் உட்படுத்துப்பட்டு வருகிறது *(No Man's Land)*. பழங்காலத்தில் ஒன்றாக இருந்த பகுதி திடீரென எல்லைக்கோடுகளால் பகுக்கப்பட்டு, அரசியல் முக்கியத்துவத்தால் தீவிர கண்காணிப்பிற்கு உட்படும்போது, அப்பகுதி மக்களின் மீது அது உண்டாக்கும் தாக்கங்கள் குறித்தும், இராணுவம் போன்ற அமைப்பு குறித்தும், இவ்விரண்டின் முரண் குறித்தும் அல்லது எதிர்எதிர் இராணுவ அமைப்பின் முரண் குறித்தும் கதைக்களங்கள் பின்னப்படுவது இயல்பு. இதில் இராணுவ அமைப்பின் முக்கியத்துவம் போற்றுதலுக்குரியதாக இருப்பின், கதையாடல்கள் பெரும்பாலும் 'தேசியம்' மற்றும் 'தேசபக்தி' (என் நாடு, என் மக்கள்) என்ற கருத்தை உயர்த்திப் பிடித்து தியாகம், வீரம், அர்ப்பணிப்பு, நெஞ்சுரம் என வீர சாகச விசயங்களுக்கானதாக இருக்கும். இதில் தேசத்தின் மீதுள்ள பற்று என்பது 'தேசபக்தி' எனக் கொண்டால், அந்த தேசம் அல்லது நாடு முன்வைக்கும் கருத்தியல் (தேசியம்) மீது, தேசபக்தியானது அது சார்ந்தும் அல்லது சாராமலும் இருக்க வாய்ப்புண்டு. ஆனால் வாகா மேற்கூறிய எந்த கதைகளங்களுக்குள்ளும் நிகழ்வதாக எடுத்துக் கொள்ள இயலவில்லை. இந்தியத் துணைக்கண்டத்தில் 'தேசியம்' என்பதையே ஒற்றைமயவாதத்திற்கு இட்டு செல்லும் இன்றைய சூழலில், வாகா என்ற தலைப்பில், காஷ்மீரில் நடைபெறும் கதையே இத்திரைபடம்.



கதையில் காஷ்மீரில் நடக்கும் பிரச்சனை- அங்குள்ள பாகிஸ்தானிகளை வெளியேற்றுவதற்காக காஷ்மீரிகள் மேற்கொள்ளும் நடவடிக்கைகளாகவும், இந்திய இராணுவ வீரர்கள், பாகிஸ்தானிய இராணுவ வீரர்களால் காரணமின்றி சுட்டுக் கொல்லப்படுவதாகவும் சித்தரிக்கப்படுகிறது. குடிப்பதற்கு மது எப்பொழுதும் தருவார்கள் என்பதற்பாக மட்டும் இராணுவப் பணிக்கு வந்த நாயகன், எல்லையில் சும்மாவே இருக்க வேண்டியிருப்பதால் வேலையை விட நினைக்கும் பொழுது, காஷ்மீரியா அல்லது பாகிஸ்தானியா என தெளிவாக விவரிக்கபடாத நாயகியைக் கண்டதும் காதல் வயப்பட்டு, வேலையிலே இருந்து விட முடிவு செய்கிறான். இராணுவ அமைப்பை ஊரில் உள்ள காவல்துறை அமைப்பைப் போன்று விளக்குவதும், காஷ்மீரில் மோசமானவர்கள் அங்குள்ள பாகிஸ்தானிய குடியிருப்பு பகுதிகளில் இருப்பவர்களே எனவும், பாகிஸ்தானிய இராணுவ வீரர்கள் பழையகால வில்லன் பாணியில் வெடித்து சிரித்து, முறைத்த முகங்களுடன், கோபமாக அலைபவர்களாகவும் காட்சிப் படுத்துப்பட்டுள்ளது. காஷ்மீரில் நிகழும் பிரச்சினைகளை இவ்வளவு துட்டையாகப் புரிந்து வைத்திருப்பதைப் போன்றே, பாகிஸ்தானுக்கு எதிராகப் பேசுவது மட்டுமே தேசபக்தி எனவும் நினைக்கின்றார்கள் போலும். ஒரு கட்டத்தில் தான் காதலித்த பெண் ஒரு பாகிஸ்தானி எனத் தெரியவர, நடக்கும் கலவரத்தில் அவளைக் காப்பாற்றித் தனி ஆளாக பாகிஸ்தானுக்குப் பத்திரமாகக் கொண்டு சேர்க்கிறார் நாயகன்.

அதற்கு அவர் கூறும் விளக்கம், தான் காதலித்தது 'ஒரு பாகிஸ்தானி பெண்' என்பதால் அல்ல, தான் காதலித்த 'பெண் ஒரு பாகிஸ்தானி' என்ற அடிப்படையிலே காப்பாற்றினாராம், எப்பேர்பட்ட சிந்தனை! அங்கு இராணுவத்திடம் மாட்டிக் கொள்ளும் நாயகன் வதைமுகாம்களில் பல கொடுமைகளை அனுபவித்து, வீரதீர சாகசத்தின் மூலம் தப்பித்துப் பின் நாயகியுடன் இந்தியா வந்து சேர்கிறார். வதை முகாம்களில் உள்ள சக இந்திய இராணுவ வீரர்களையும் காப்பாற்றுகிறார்.

சுதந்திர போராட்ட காலத்திலிருந்தே தமிழத் திரையில் இந்திய தேசிய உணர்வு எடுத்தாளப் பட்டிருந்தாலும், மிகச் சமீப காலங்களில் தமிழ்த் திரையில் தேசிய உணர்வைக் 'கட்டிக் காத்தல்' என்பது பாகிஸ்தானுக்கு எதிராகப் பொங்குதல் என்றே உள்ளது. பெரும் நாயக அந்தஸ்துக் காலத்தில் விஜயகாந்த் காவல்துறை உடையிலும், இராணுவ உடையிலும் காஷ்மீர் முதல் கன்னியாகுமரி வரை உள்ள தீவிரவாதிகளைக் கொன்று குவித்தும், பக்கம்பக்கமாய் உரையாற்றியும் வளர்த்த 'தேசியம்', கடைசியில் அவரது கட்சி பெயரிலும் ஒட்டிக் கொண்டு வந்தது ஆச்சரியமில்லை. இதுபோன்ற தேசிய அம்சங்களுக்கு அர்ஜூனின் சில படங்களையும் உதாரணமாய் கொள்ளலாம். இப்படங்களில் அநியாயத்திற்கு எதிராகச் செயல்படுதல் என்பதின் மூலம் தேசியம் என்ற உணர்வுநிலை கடத்தப்படுகிறது. தேசியம் என்ற சொல்லாடலின் வழி 'மக்களுக்கு எதிரான சக்தி' என்ற ஒன்று உருவகப்படுத்த படுவதும், அதற்கென பொது அடையாளங்களை ஏற்படுத்துவதும் தொடர்ந்து நிகழ்த்தபட்டு வருவது உண்மை. இன்று அனைத்தின் முன்னாலும் 'தேசியம்' என்ற சொல்லைப் போட்டுக் கொள்ள விரும்புபவர்கள், தமிழக மீனவர் பிரச்சினை, காஷ்மீர் பிரச்சனை போன்றவற்றில் மட்டும் தேசியம் தவிர்த்து தனித்த வரையறையையே செய்கின்றனர். இதில் ஒருபடி மேலே சென்று, இந்தித் திணிப்பு, சமஸ்கிருதத் திணிப்பு பற்றிப் பேசுபவர்களை 'தமிழ்த் தீவிரவாதி', 'தமிழ் வெறியன்' என அடையாளபடுத்துகின்றனர். ஆனால் அண்டை மாநிலமான கேரளத்தில் கூட 'மலையாள தீவிரவாதி' என்ற பதம் அதன் மொழியிலேயே கிடையாது.

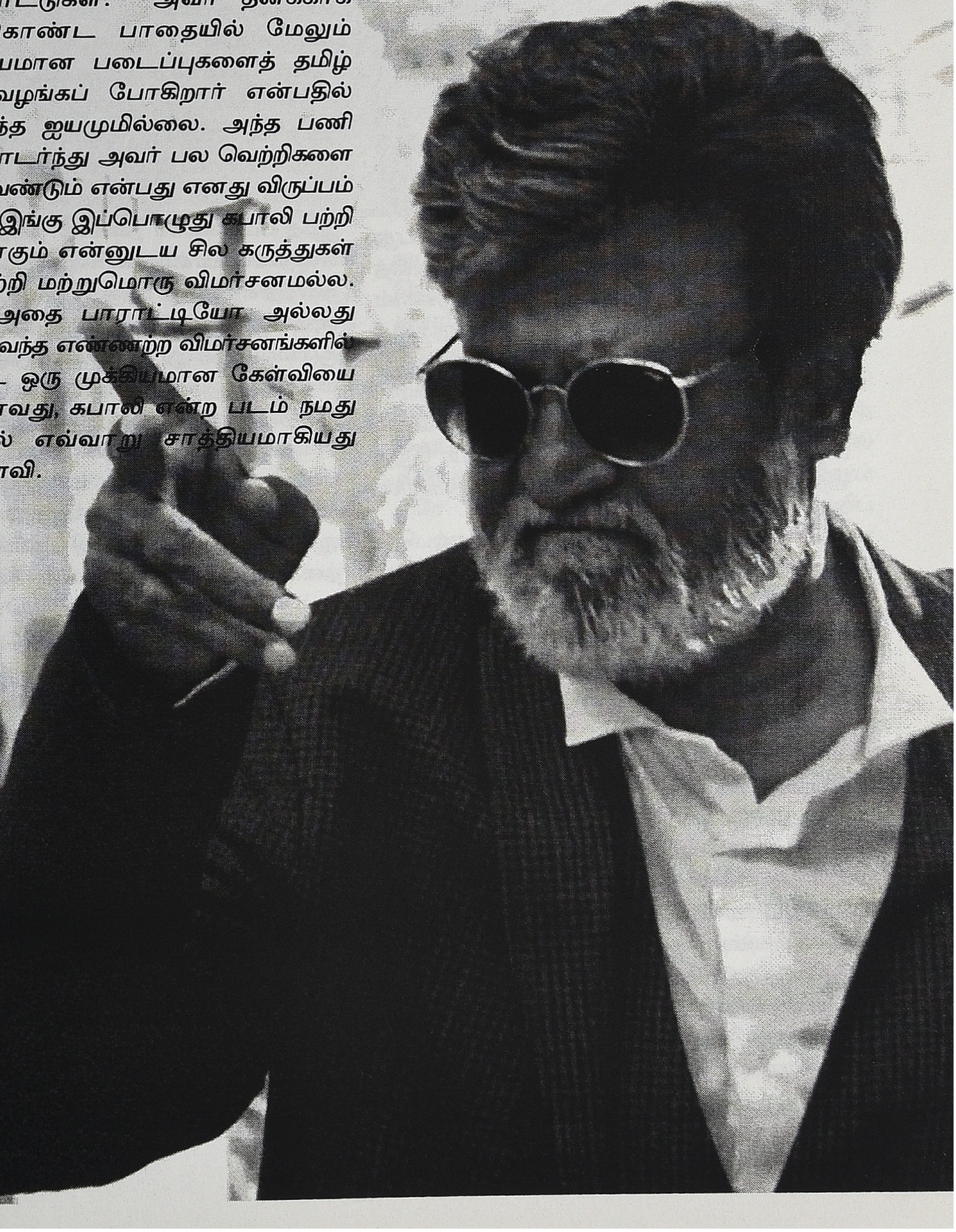
இப்படத்தினை இப்படி புரிந்துக் கொள்ள லாம், மண் சார்ந்த கூறுகள் ஒரு பிரதியில் வெளிப்படுவது போன்ற தோற்றப் பிழையில், தேசியம் தேசபக்தி என்பதை வெறுமனே பாகிஸ்தானை எதிர்ப்பது என்பதாக மட்டுமேயான புரிதலோடு கூடுதலாக ஒரு காதல் கதையினை வேறு உருவாக்க முயற்சித்திருக்கிறது. அதற்கு நாயகன் தனது தேசபற்றைத் தளர்த்திய ஆளாக விளக்கப்பட்டிருக்கிறார். பாகிஸ்தானில் உள்ள மக்களைப் பண்பாடு, கலாசாரம் எதுவும் அற்றவர்களாகக் காட்சிபடுத்தியிருக்கிறது. அதேபோன்று அவர்களின் இராணுவ அமைப்பையும் காட்டுமிராண்டிகளாகக் காட்டியுள்ளது. காஷ்மீரில் நிகழும் மக்கள் போராட்டங்கள் எதுவும் எந்த வகையிலும் காட்சிகளாகவோ, உரையாடல்களாகவோ இதில் இடம்பெறவே இல்லை. இந்த வகை யிலேயே ஈழம் தொடர்பான பிரச்சனைகளும், தமிழக மீனவர்கள் பிரச்சினைகளும் பொதுபுத்தியில் புரிந்து போயிருக்குமோ? என நினைக்கையில் வருத்தமாக இருக்கிறது. 'நீர் பறவை' திரைப்படத்தில் எல்லை தொடர்பான பிரச்சனை பேசப்பட்டிருக்கிறது, அதிலும் சில போதாமைகள் உள்ளன. ஆனால் ஒரு கதையாக அது முழுமை பெறுகிறது. அதை இப்படத்துடன் ஒப்பிட முடியாது என்றாலும், கதை எதை பேசுகிறது என விளங்கிக் கொள்ளவே இயலவில்லை. ஏனெனில் இறுதியாக நாயகன் இராணுவ பணியிலே தொடர்வதாகக் கதை முடிகிறது. புவியியல் அமைப்பில் நான்கு நாடுகளுடன் தன் எல்லைகளை வரையறுத்துக் கொள்ளும் காஷ்மீர், இந்தியத் துணைகண்டம் முழுவதும் கட்டவிழ்க்கபடும் 'தேசியம்' என்ற பிம்பத்திற்கு தொடர்ந்து கதையாடல்களை உற்பத்தி செய்வதற்கான களமாக இருக்கிறது. அதன் ஒரு சாராம்சமே இந்த படம், மற்றபடி இப்படத்தில் வரும் சம்பவங்களும், கதாபாத்திரங்களும் கற்பனையே!

வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி

கபாலி

ஒரு சரித்திர ஆய்வு

தன் இலக்குகளை எந்த விதத்திலும் முறியடிக்காமல், இன்றய தமிழ் சினிமாவின் மாபெரும் ஆளுமைகளான ரஜினிகாந்த், கலைப்புலி தானு போன்றவர்களுடன் கூடி, கபாலியை வெற்றிகரமாக இயக்கிய பா.ரஞ்ஜித் அவர்களுக்கு என்னுடைய நிபந்தனை யற்ற பாராட்டுகள். அவர் தனக்காக வகுத்துக்கொண்ட பாதையில் மேலும் பல முக்கியமான படைப்புகளைத் தமிழ் திரைக்கு வழங்கப் போகிறார் என்பதில் எனக்கு எந்த ஐயமுமில்லை. அந்த பணி மேலும் தொடர்ந்து அவர் பல வெற்றிகளை அடைய வேண்டும் என்பது எனது விருப்பம் என்பதால் இங்கு இப்பொழுது கபாலி பற்றி பகிரப் போகும் என்னுடைய சில கருத்துகள் அதைப் பற்றி மற்றுமொரு விமர்சனமல்ல. ஆனால், அதை பாராட்டியோ அல்லது தாக்கியோ வந்த எண்ணற்ற விமர்சனங்களில் விடுப்பட்ட ஒரு முக்கியமான கேள்வியை பற்றி: அதாவது, கபாலி என்ற படம் நமது சினிமாவில் எவ்வாறு சாத்தியமாகியது என்ற கேள்வி.

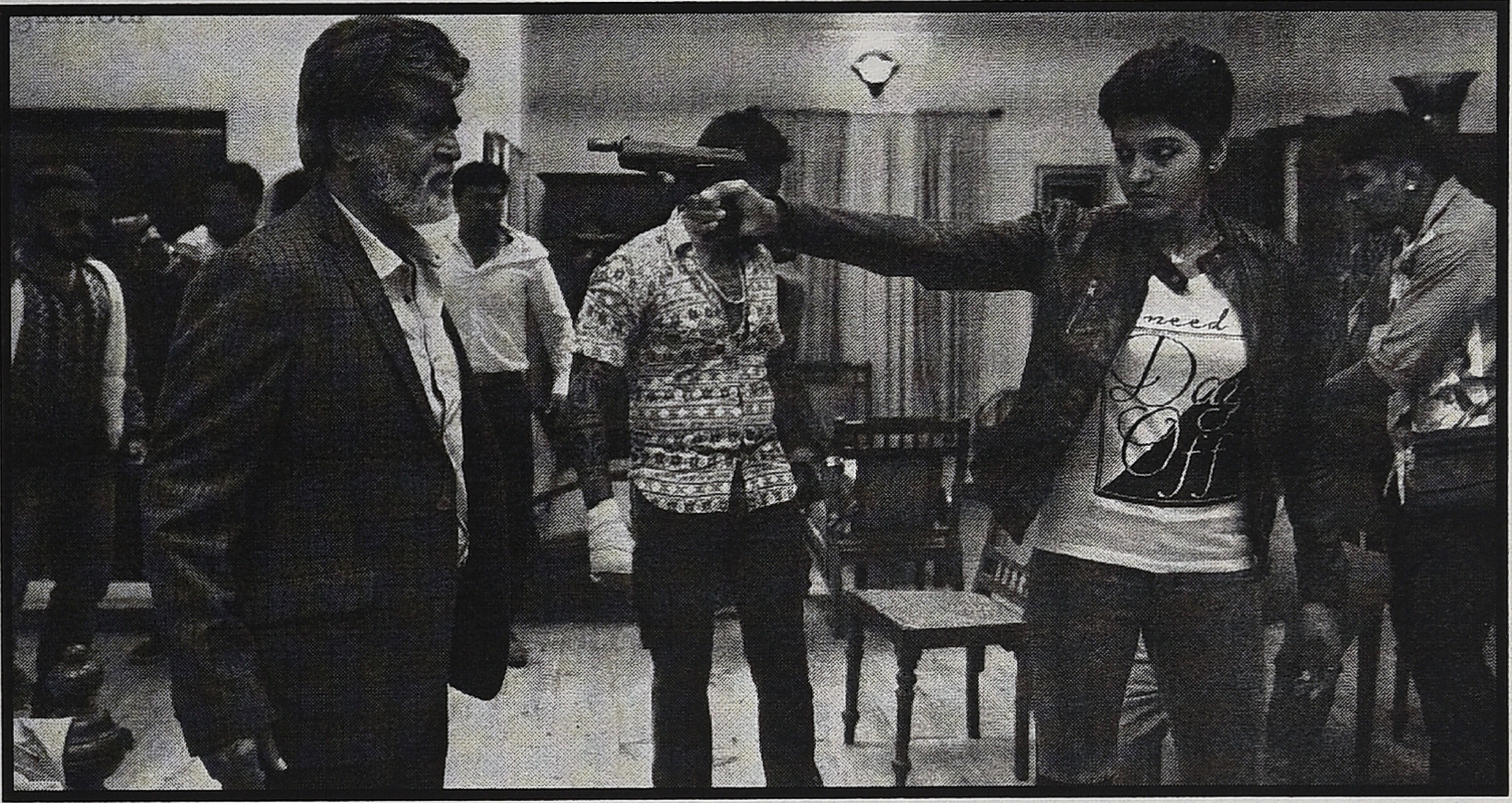


தமிழ் சினிமாவின் பொருளாதாரத் தளத்தில் ஏற்பட்டுள்ள மாற்றங்களை முற்றிலும் அகற்றி கபாலி படத்தின் கூறுகளை வாசிக்கலாம். அந்த அடிப்படையில் நமக்கு முக்கியமான பல தரவுகளும் கிடைக்கலாம். ஆனால் அவையெல்லாமே ரஜினியின் கதாநாயக அமைப்பில் வந்த மாற்றங்களை, கலாசார கூறுகளுக்கும், கதையமைப்பில் வந்த மாற்றங்களுக்கும், அரசியல் அடிப்படையில் இடதுசாரி மற்றும் பெண்ணிய கூறுகளுடன் ஒன்றாக இணைந்து இயங்கும் தலித் விழிப்புணர்ச்சிக்கும்; ரஜினி, பா.ரஞ்ஜித் போன்றவர்களின் தனிமனித ஆற்றலுக்கும், அவர்களுடைய விருப்பு வெறுப்புகளுக்கு மட்டும் நம் புரிதலை நிறுத்திவிடும் ஆபத்திற்கு உள்ளாகக் கூடிய வாசிப்புகள். அப்படி பல வாசிப்புகள் தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் வந்துவிட்டன. மாறாக, சரித்திரம் என்பது வெறும் கதையாடல் பாணியில் நிகழ்வுகளைத் தொகுக்கும் ஒன்றல்ல. உற்பத்தி முறைகளில் ஏற்படும் மாற்றங்கள் சமூக யதார்த்தத்தை மாற்றியமைப்பதின் விளைவுகளை ஆவணப் படுத்தும் தளம். ஆகையால் திரையில் தோன்றி மறையும் பிம்பங்களும் அவற்றில் வரும் மாற்றங்களும் அல்லது முறிவுகளும், இந்த உற்பத்தி முறையில் எற்பட்ட மாற்றங்களின் அறிகுறி.

மாதவ பிரசாத் கூற்றுபடி இந்திய சினிமாவில் இந்த உற்பத்தி முறை மாற்றங்கள் 1992ல் வந்த ரோஜா என்ற தமிழ் படத்திலும், தாமினி (தமிழில் பிரயங்கா, 1994) என்ற இந்தி படத்திலும் பதிவாகியுள்ளன. அது வரை, இந்திய சினிமாவில் 1973லிருந்து உரு வாகிய படங்கள், அரசு என்ற அமைப்பைக் கடுமையாக விமர்ச்சித்து, நிலப்பிரபுத்துவ விழுமியங்களையே இறுதியில் தங்களது கதையாடலில் முன்நிறுத்த முயன்றன என்பதைவிட அந்த தொலைந்து போன காலத்தின் ஏக்கத்தில் நிறைவடைந்தன. மாறாக ரோஜாவும், தாமினியும், அரசு என்பது; தேசம், குடும்பம், கிராமம், தீவிரவாதம், போன்றவற்றைத் தனது நவீனமையமாக்கும் கட்டுப்பாடுக்குள் கொண்டு வருவதற்கு ஒரு புதிய நியாயத்தை வழங்கின. இத்துடன் இந்தி சினிமாவில், ஆங்கிரி யங் மான் *(Angry-young-man)* காலம் முடிகிறது. அதன் மாநில தொடர்ச்சியாக 1976லிருந்து தமிழில் வெளிவந்த மண் வாசனை படங்களின் காலமும் முடிகின்றன.

ரோஜா மண் வாசனை படங்களின் கதை யாடலுக்கு ஒரு விதமான முற்றுப்புள்ளி என்றால்; 2001ல் வந்த சேரனின் பாண்டவர் பூமியில் அந்த பாணி கதையாடலின் சாத்தியப்பாடுகள் முற்றிலும் அதில் நிறைவு பெறுகின்றன. அதாவது, இந்த நிறைவு களின் அடிப்படையில் முன்பிருந்த ஒரு நேருவிய பொருளாதார கூறுகளுக்கு மாறாக, முதலீட்டியம் என்பது அந்த கூறுகளின் கட்டுப்பாடுகளிலிருந்து விடுப்பட்டு தேசமெங்கும் சீறி பாய்வதின் அறிகுறிகள் இந்த படங்களின் நனவிலி தளத்தில் இயங்கு கின்றன. பாண்டவர் பூமியில் நகரத்தில் வெற்றிகரமாக ஒரு தொழிற்சாலையை அமைத்துவிட்டு, கிராமத்திற்கு திரும்பும் குடும்பம், தனது இறந்த காலத்து ஏக்கத்தை மீட்டெடுக்கும் முயற்சியில் ஈடுபடும் பொழுது, இறுதியில் தாய் மாமன் சகோதரி மகள் என்ற மரபுவகை உறவை முறியடித்து, காதல் அல்லது பாலியல் விருப்பங்களின் அடிப்படையில் உருவாகும் உறவிற்கு ஆதரவை வழங்கி கூட்டுகுடும்பம் என்ற அமைப்பிற்கு மாறாக, தனிக்குடும்ப அமைப்பை முன்வைக்கிறது. தாராளமயமாக்கும் 1991ல் அமுலுக்கு வந்தாலும், 1985ந்தில் அரசுத்துறையை நவீனமயமாக்கத்தின் அடிப்படையில் சீர்த்திருத்த ராஜீவ் காந்தி அவர்கள் எடுத்த முயற்சியிலேயே அதற்கான அடிக்கல் நாட்டப்பட்டுவிட்டது. இதன் எதிரொலி யாக 1986லேயே சம்சாரம் ஒரு மின்சாரம் கூட்டுக்குடும்ப பொருளாதார அமைப்புக்கு ஒரு முற்றுப்புள்ளியை அன்றே வைத்துவிட்டது. அது மண்வாசனை சூழலின் பின்னணி யில் பாண்டவர் பூமியில் நிறைவடைய பதினைந்து ஆண்டுகள் ஆகின.

1987லிருந்து தமிழ் சினிமாத்துறையில் புதிய மாற்றங்கள் ஏற்படத் துவங்கின. 1960களின் மத்தியில் காலாவதியான பிளாக் பஸ்டர்



என்ற வகை, நாயகன் மற்றும் ஊமைவிழிகள் என்ற படங்களின் மூலம் புத்துயிர் பெற்றது. ஸ்டியோக்களின் ஆதிக்கம் நடைமுறையாக இருந்த போது சம்பளம் அதிகம் வாங்கும் முன்னணி நட்சத்திரங்களுக்குப் பதிலாகச் சற்று பின்னணியில் இருக்கும் நட்சத்திரங்களை வைத்து பிரம்மாண்டமான காட்சிகளுக்கு அதிகமாகச் செலவு செய்து சினிமா சந்தையை அந்தச் சில மாதங்கள் அல்லது வாரங்களுக்கு முற்றிலும் கைப்பற்றும் வகைமையாகதான் பிளாக்பஸ்டர் என்ற வடிவம் பெரும்பாலும் உலகெங்கும் செயல்பட்டு வருகிறது. உதாரணத்திற்கு பல படங்கள் இருக்கின்றன. இதற்கு அன்றய தமிழ் சினிமாவில் எவி.எம் தயாரித்து, ஏ.சி. திருலோக்சந்தர் இயக்கிய, சி.எல். ஆனந்தன், சச்சு மற்றும் ஈ.வி. சரோஜா அவர்கள் நடித்த வீரத்திருமகன் (1962) என்ற படத்தை ஒரு முன் உதாரணமாக எடுத்துக் கொள்ளலாம். இருந்தாலும், ஊமைவிழிகளுக்கு கிடைத்த வியாபார வெற்றி நாயகனுக்கு கிடைக்கவில்லை. காரணம், அன்றைய தமிழ் சினிமாவின் சந்தையின் எல்லைகளுக்குள் அதற்கு ஏற்பட்ட செலவுக்கு மேல் லாபம் ஈட்ட முடியவில்லை.

ஆனால், 1993ல் குஞ்சுமோன் தயாரித்து சங்கர் இயக்கிய ஜென்டில்மேன் ஒரு புதிய வழியைத் தொடக்கி வைத்தது. ஒரு படம் வெற்றியடைந்த பிறகு மற்ற மொழிகளில் அதை தயாரிப்பதோ அல்லது அந்த மொழிகளுக்கான உரிமைகளை விற்பதற்கு மாறாக, தமிழிலும் தெலுங்கிலும் இந்தப் படம் இரண்டு சந்தைகளுக்கும் அறிமுகமான அர்ஜுனையும், மதுபாலாவையும் வைத்து அதிக செலவில் உருவாக்கப்பட்டு இரண்டு மொழிகளிலும் ஒரே சமயம் வெளியிடப்பட்டு வெற்றிப் பெற்றது. இதற்கு முன்னே புதுமுகங்களான அரவிந்த் சாமி, மதுபாலாவை வைத்து உருவான ரோஜா (1992), தமிழ், தெலுங்கு, இந்தி என்ற மூன்று மொழிகளிலும், கதையில் வரும் காட்சிகளுக்கு அதிகமாகச் செலவு செய்து, வெற்றிப் பெற்றது. அந்த படத்தின் தயாரிப்பு நிர்வாகியான மறைந்த கோவிந்தராஜ் அவர்கள் கூறியதுபடி முதல் காபி வரை அந்த படத்திற்கான செலவு 80 லட்சம். அதில் மணிரத்னத்திற்கு தரப்பட்ட சம்பளம் மூன்று லட்சம். ஆனால், கவிதாலயாவின் முக்கிய பங்காளிகளில் ஒருவரான, மறைந்த நண்பர் பால கைலாசம், அவர்கள் கூறிய படி, மணிரத்னம் அவர்கள் குறைவாக சம்பளம் வாங்கினாலும், படத்தின் தெலுங்கு மற்றும் இந்தி டப்பிங் உரிமைகளைத் தன்வசம் வைத்திருந்து, அவற்றின் மூலம் கவிதாலயாவை விட அதிகமான லாபத்தை பெற்றுவிட்டார்

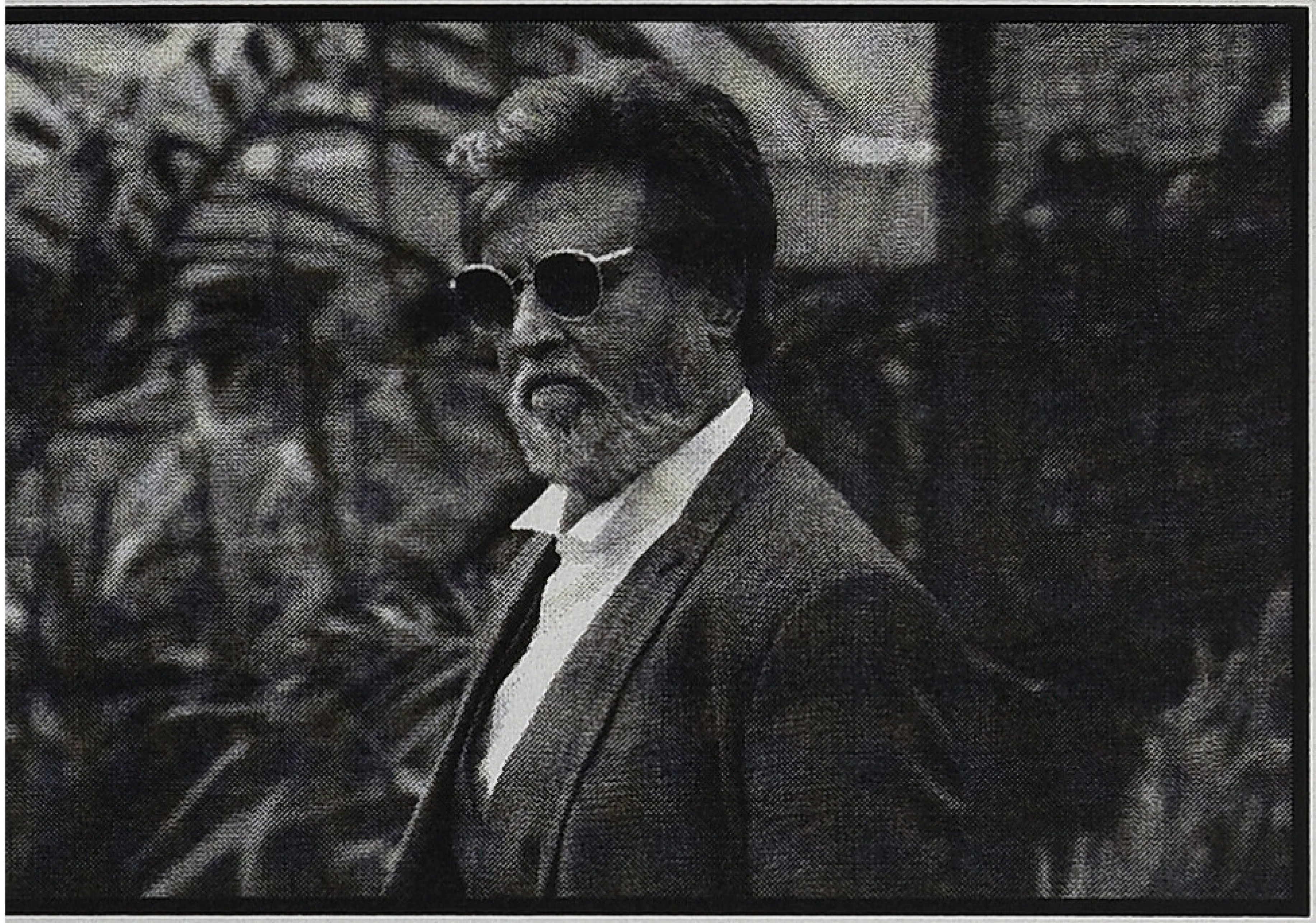
என்பதே. மற்றும் இந்த படத்தின் இசையும் மூன்று மொழிகளிலும் அதிகமான வசூலை பெற்றன. இந்த பின்னணியில் 1994ல் சங்கரின் காதலன் என்ற திரைப்படம் மூன்று மொழி சந்தைகளையும் முன் நிறுத்தி, அன்று ஒன்பது கோடி ரூபாய் பட்ஜெட்டில் தயாரிக்கப்பட்டது. அதன் இசையில் மட்டும் அது மூன்றரை கோடி ரூபாயைப் பெற்று தந்தது.

1993லிருந்து துவங்கிய சாட்டிலைட் தொலைக்காட்சி, மூலை முடுக்குகளின் பாய்ந்து எ, பி, சி என்று பிரிந்திருந்த தமிழ் சினிமா சந்தையை ஒருங்கிணைக்க துவங்கின. ஆந்திராவிலும், தமிழ்நாட்டிலும், மற்ற மாநிலங் களிலும் டிக்கட் கட்டணத்தை உயர்த்து வதற்கான முயற்சிகளும் வெற்றிப்பெற்றன. இந்த சூழலில் பெரும் நட்சத்திரங்களை வைத்தே பிளாக்பஸ்டர்களை உருவாக்கும் முயற்சி 1996ல் ஏ.எம். ரத்னம் அவர்களின் தயாரிப்பில், சங்கரின் இயக்கத்தில், கமலஹாசன், மோனிஷா கோய்ரலா, ஊர்மிளா மடொன்ட்கர், சுகன்யா போன்றவர்களை உள்ளடக்கி இந்தியன் என்ற தலைப்பில் மூன்று மொழிகளிலும் வெளிவந்து லாபம் அடைந்தது. 1998ல் பிரசாந்த் மற்றும் ஐஸ்வரியா ராய் போன்ற நட்சத்திரங்களை பயன்படுத்தி இருபது கோடி ரூபாய் செலவில் அசோக் அமிர்தாராஜ் அவர்களின் தயாரிப்பில் உருவான சங்கரின் ஜீன்ஸ் ஹாலிவுட் பாணி யில், அதிகமான விளம்பரத்திற்கு பிறகு, மூன்னூறு தியேட்டர்களில் ஒரே சமயத்தில் வெளியானது. அதிக வரவேற்பைப் பெற வில்லை என்றாலும் இந்த யுக்தியின் மூலம் போட்ட பணத்திற்கு மேல் வரவு வந்தாலும், அதற்கான பங்கு தயாரிப்பு நிறுவனத்திற்கு முழுமையாகக் கிடைத்ததா என்பது மேலும் ஆராயப்பட வேண்டிய கேள்வி.

2000–லிருந்து தமிழ் சினிமாவின் வெளி நாட்டு சந்தையும், இலங்கை, மலேசியா, சிங்கப்பூர், தூபாய் போன்ற இடங்களைத் தாண்டி ஐரோப்பாவில் உள்ள சில முக்கியமான நாடுகளுக்கும், பிரதானமாக அமெரிக்காவிற்கும், கனடாவிற்கும் பரவியது. இதற்கு இரண்டு காரணங்கள் உள்ளன. ஒரு

புறம், இலங்கையிலிருந்து புலம்பெயர்ந்த தமிழர்கள் இந்த நாடுகளுக்கு சென்றனர் என்றால் மறுபுறம் ஒய்.டு.கே பூம் *(Y2K Boom)* மற்றும் தகவல் தொழில்நுட்பம் உருவாக்கிய வாய்ப்புகளினால் அவர்களை விட அதிக எண்ணிக்கையில் உள்நாட்டு தமிழர்களும், தெலுங்கர்களும் அந்த நாடுகளுக்கு புலம்பெயர்ந்துவிட்டனர். அதாவது, இண்டர்நாஷனல் பிஸினஸ் டைம்ஸ்ஸின் தரவுகளின் படி அமெரிக்காவில் மட்டும் கபாலியின் தமிழ் மொழி வடிவம் 225 திரைகளிலும், தெலுங்கு வடிவம் 219 தொகுதிகளிலும் சினிகிளாஸ்க்ஸி *(Cine-Galaxy)* என்ற நிறுவனத்தால் வினியோகம் செய்யபட்டுள்ளது.

இந்தச் சந்தை விரிவாக்கத்தைத் தொடர்ந்து, 2002ல் சினிமா துறை ஒரு முறையான தொழிற்துறையாக மத்திய அரசு மசோதா ஒன்றின் வழியாக அங்கீகரிக்கப்பட்டது. அதாவது இது வெறும் ஒரு சூதாட்டமல்ல. முறைப்படி நிர்வகித்தால் அதிக லாபத்தைப் பெறக்கூடிய துறை என்பது அரசினால் அங்கீகரிக்கப்பட்டது. இதையொட்டி கார்ப்பிரேட் நிறுவனங்கள் அதிகமாக உள்ளே நுழைய துவங்கின. முதலில் படத்தயாரிப்பிற்கும், அதை வெளியிடுவதற்கும் தேவையான அடிப்படை வசதிகளான, ஸ்டியோக்களையும், லாப்களையும், தியேட்டர் களையும் விலைக்கு வாங்கின அல்லது புதிதாக நிறுவின. பிறகு படிப்படியாக



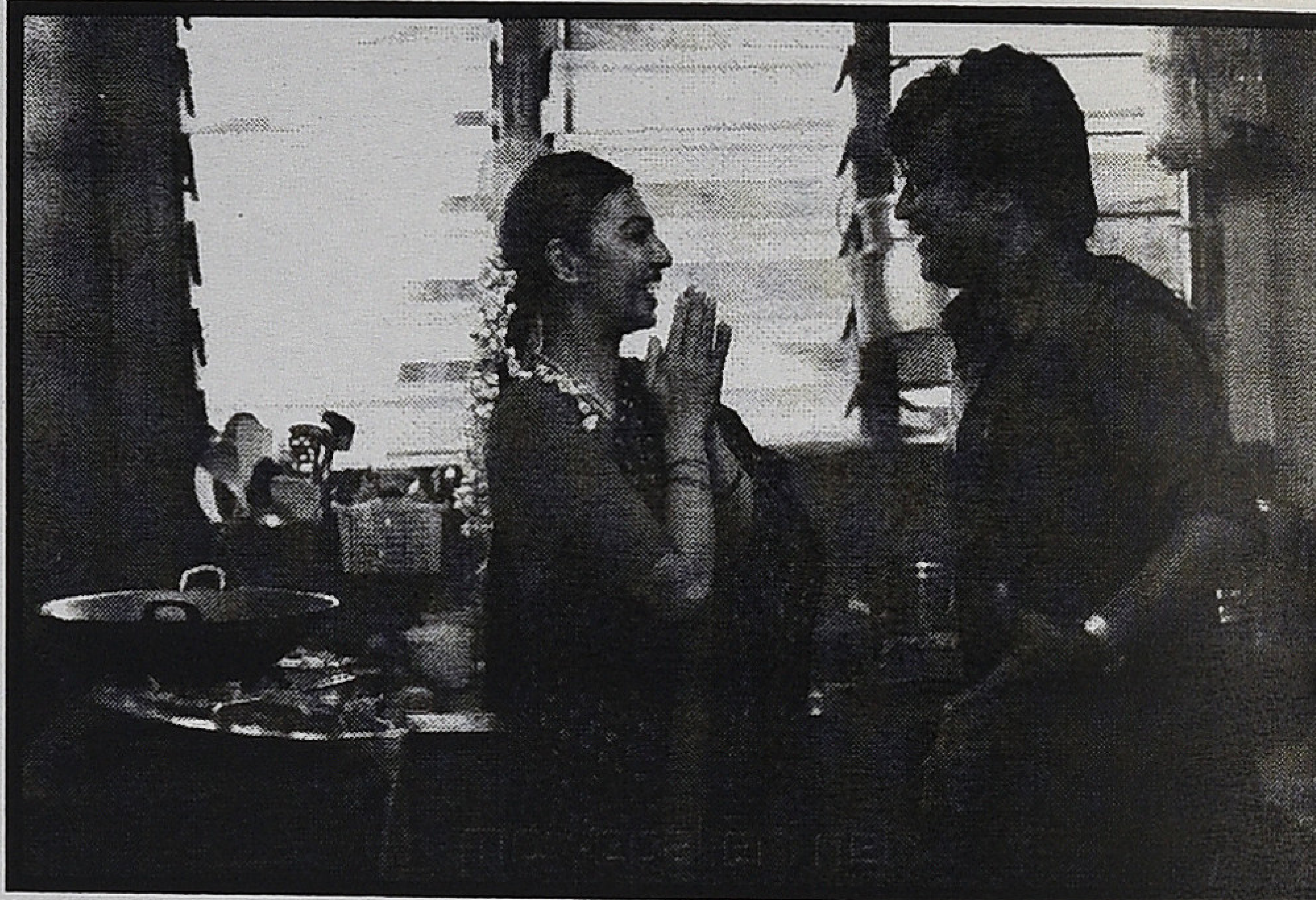
தயாரிப்பிலும் இறங்க துவங்கியுள்ளன. இப்படி மாநகரங்களில் இருக்கும் திரைகளும், புதிதாக உருவாகியுள்ள மல்டிபிளக்ஸ் தியேட்டர்களும் சில நிறுவனங்களில் அதிகாரத்தின் கீழ் வந்துள்ளன. இதனால் முதலில் இந்தி சினிமாவில் ஒரு பெரும் மாற்றம் வந்தது. இரண்டு கோடியில் ஒரு படத்தை இந்தியாவிலுள்ள 100 மல்டிப்பிளக்ஸ் திரைகளிலும், வெளிநாட்டில் 100 திரைகளிலும் வெளியிட்டால் இரண்டு வாரத்தில் நான்கைந்து கோடி லாபம் ஈன்றவும், சாட்டிலைட் தொலைக்காட்சி உரிமைக்கு 2 கோடிகள் வரை ஈட்டக்கூடிய வாய்ப்பும் பெருகியதால், பட்டரைகளைப் போல் சில நிறுவனங்கள் ஆண்டுக்கு பத்து பதினைந்து படங்களை உருவாக்கின. அதே சமயம் பெரும் நட்சத்திரங்களை வைத்து இந்தியாவில் 100 மல்டிபிளக்ஸ் திரைகளிலும், முக்கிய நகரங்களில் இருக்கும் ஒரு திரை இருக்கும் சீரான 200 தியேட்டர்களிலும், வெளிநாடுகளில் 300 திரைகளிலும் வெளியிட்டாலே போதும் என்ற நிலை உருவாக அந்த நடுத்தர வர்க்க ரசிகர்களை நோக்கி உருவாக்கப்பட்ட பல பெரிய பட்ஜெட் படங்கள், தூம்1, 2, 3 என்ற பாணியில் வெளிவந்தன. இதனால், மகராஷ்ட்ரா, குஜராத், ராஜஸ்தான், மத்திய பிரதேஷ், பிஹார், உத்திரபிரதேஷ், பஞ்சாப் போன்ற மாநிலங்களில் நகரங்களை தாண்டி இருக்கும் சந்தைகளில் இந்த படங்கள் வெற்றி பெறவில்லை. இதைப் பற்றி பாலிவுட்டும் அதிகமாக அன்று கவலைபடவில்லை. இப்படி உருவான இடைவெளியைப் பூர்த்தி செய்ய அங்கிருந்த விநியோகிஸ்தர்கள் இந்தியில் தமிழ் படங்களையும், தெலுங்குபடங்களையும், டப் செய்ய கோரிக்கைகள் எழுப்பி அதை அதிகமான எண்ணிக்கையில் வாங்கி அந்த சந்தைகளில் வெளியிட்டு லாபம் சம்பாதித்தனர். இரவில் பத்து மணிக்கு பிறகு இந்தி சானல்களை முடுக்கிவிட்டால் இப்படி டப் செய்யபட்ட தமிழ், தெலுங்கு படங்கள் அதில் அதிகமாக ஓடிக் கொண்டிருப்பதை நாம் பார்க்கலாம். பிறகு தான் பாலிவுட் நிறுவனங்கள் விழித்துக்கொண்டு, அந்த சந்தைகளையும் உள்ளிழுக்கும், தபாங் (2010), சென்னை எக்ஸ்பிரஸ், (2013), பீக்கு (2015) போன்ற படங்களை உருவாக்கத் துவங்கின. ஆனால், அதற்குள், வடக்கில் தமிழ் சினிமாவிற்கு அனைந்திந்திய அடிப்படையில் ஒரு புதிய சந்தை உருவாகிவிட்டது.

மேற்கூறிய பின்னணியின் சூழலில் ரஜினி என்ற பிம்பத்தில் மாற்றங்கள் ஏற்படுத்தும் முயற்சிகள் முதலில் 2002ம் ஆண்டு வெளிவந்த பாபாவில் இரண்டு விதமாக வெளிப்பட்டன. முதலில் ஒரு புதிய குறியை ரஜினி அவர்கள் தனது மற்ற வழக்கமான செய்கைகளுடன் சேர்க்க முயன்றார். இரண்டாவதாக அவர் மனைவி ரஜினி என்ற பிம்பத்தையும் அதனுடைய தொடர்புள்ள ஜனரஞ்சக செய்கைளுக்கும் காபிரைட்டை ரிஜிஸ்டர் செய்தார். இதில் ஒரு புதிய குறியைச் சேர்க்கும் முயற்சி ஏன் தோல்வியடைந்தது என்பதை விட; இந்த காபிரைட் ஏன் உருவானது என்பதை முதற்கண் பார்ப்பது அவசியம்.

ஒரு நடிகர் ரசிகர்களின் வரவேற்பைப் பெற்று நட்சத்திரமாக உருவெடுக்கும் போது, குறிப்பாகத் தென்னக சினிமாவில் அதில் இரண்டு பக்கங்கள் இருப்பதை பார்க்கலாம் என்று மாதவ பிரசாத் கூறுகிறார். ஒன்று அந்த நட்சத்திரத்தின் பொருளாதார மதிப்பீடு அல்லது தகுதி - அவர் உடம்பிற்கும் நடிப்பிற்கும் படத்திற்கு படம் கொடுக்கப்படும் வாடகை. இதை ஆங்கிலத்தில் ஸ்டார் வால்யூ (*Star Value*) என்று குறிப்பிடலாம். அதன் மற்றொரு

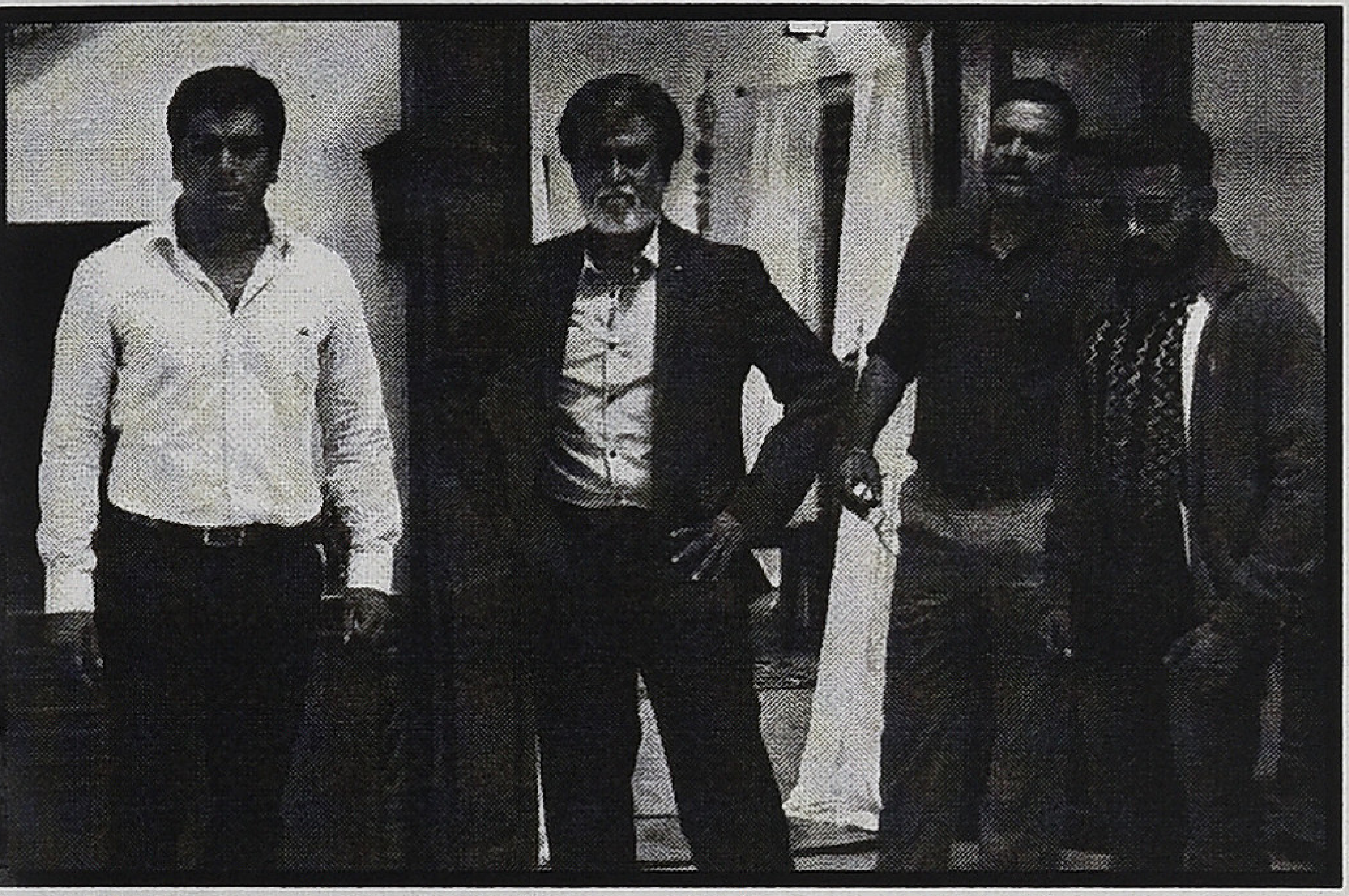
பக்கம் ஒரு நட்சத்திரத்தை அவருடைய ரசிகர்கள் தலைவா என்று அழைக்கும் போது உருவாகும். இது மாதவ பிரசாத் அவர்கள் கூறியது போல இங்கிருக்கும் சினி அரசியலுக்குத் துணைப்போகும் நுட்பம். எம்.ஜி.ஆரிலிருந்து, ரஜினி, அஜீத் மற்றும் விஜய் போன்றவர்களுக்கு இருந்த அல்லது இருக்கின்ற இதை நட்சத்திர பலம் என்று தமிழிலும் ஆங்கிலத்தில் ஸ்டார் பவர் *(Star Power)* என்றும் சொல்லலாம். இது எல்லா நட்சத்திரங்களும் சாத்தியமாகும் ஒன்றல்ல. இந்த கூறுகளை இன்றைய பொருளாதார சூழலில் வைத்து கருத்தாக்கம் செய்யும் எஸ்.வி.சீனிவாஸ் நட்சத்திரஉடம்பு *(star as body)*, நட்சத்திர சொத்து *(star as property)* என்று பிரிக்கிறார். நட்சத்திரஉடம்பு என்பது படத்திற்கு படம் வாடகைக்கு விடப்படும் ஒன்று. ஆனால் நட்சத்திரசொத்து என்பது சினிமா என்ற தளத்தையும் தாண்டி ஒரு நிரந்தர சொத்தாக ஒன்றை மாற்றும் முயற்சி. ரஜினிகாந்தின் பிம்பத்தையும் அத்துடன் தொடர்புள்ள சில வழக்கமான குறிகளுக்கும் காபி ரைட் வாங்கும் போது, அது ஒரு சொத்தாக மாறுகிறது. மற்றும் *2014*ல் வெளிவந்த கோச்சடையானில் அதை ஒரு நிரந்தர சொத்தாக மாற்றும் முயற்சி வெளிப்பட்டது. இந்த படம் மட்டும் தொழில்நுட்பத்தில் சீராக அமைக்கப்பட்டு வெற்றி பெற்றிருந்தால் அது ஒரு வீடியோ கேம்ஸாகவும் மாறியிருக்கும்.

சீனிவாஸ் அவர்கள் குறிப்பிடுவதை போல், 2005ல் வந்த சந்திரமுகியிலிருந்து ஒன்றுக்கு ஒன்று எதிரான இரண்டு ரஜினிகள் ஒரு படத்தில் தோன்றுவது ஒரு புதிய பரிணாமத்தை வெளிப்படுத்துகிறது. ஒன்று, தன்னுடைய வழக்கமான குறிகளும் செய்கைகளுமற்ற அல்லது அவற்றை அடக்கி வாசிக்கும், இன்றைய நடுத்தர வர்க்க விழுமியங்களை வெளிப்படுத்தும் சைக்காய்டிரிஸ்ட் சரவணன் என்றால் அந்த குறிகளை முழுவீச்சுடன் பாய்ச்சும் லக்ல லக்க லக்க குறுநில மன்னன் வேட்டையன். ஆனால், படத்தின் இறுதியில் இந்த வேட்டையன் கொலை செய்யப்படுவான். அது ஒரு



கொடும்பாவி எரிப்பாக இருந்தாலும் அந்த வழக்கமான ரஜினியின் கொலையை முதலில் அரங்கேற்றம் செய்யும் ஒன்றாக, சீனிவாஸ் சந்திரமுகியை வாசிக்கிறார். அதே சமயம் சந்திரமுகியை இரண்டு அல்லது மூன்று மொழிகளில் வெளியிட முடியவில்லை. அதற்கு காரணம், மணிச்சித்திரதாழ் என்ற மலையாளப் படத்தின் தமிழ் பதிப்பு சந்திரமுகி என்றால், அதன் கன்னட பதிப்பின் உரிமைகளையும், தெலுங்கு பதிப்பின் உரிமைகளையும் வேறு தயாரிப்பாளர்கள் ஏற்கனவே வாங்கிவிட்டதால், ரஜினிகாந்த் நடித்த பதிப்பு தமிழில் மட்டும் வெளிவந்தது. ஆனால் பாபாவிற்கு பிறகு மூன்று வருடங்கள் திரையில் தோன்றாத ரஜினிக்கு ஒரு புத்துயிரை அந்த படம் அளித்து பொருளாதார ரீதியில் மேற்குறிப்பிட்ட சந்தை விரிவாக்கத்தினால் அதிக லாபத்தை சம்பாதித்தது.

இந்த வெற்றியை முழுமையாக அறுவடை செய்ய சங்கரின் இயக்கத்தில் ஏவி.எம் நிறுவனம் சிவாஜியின் தயாரிப்பில் இறங்கி இரண்டு ஆண்டுகள் கழித்து அதை 2007ல் மூன்று மொழிகளில் அதிகமான திரைகளில் இந்தியாவிலும், மேலைநாட்டு சந்தைகளிலும் வெளியிட்டு சந்திரமுகியை விட இரண்டு மடங்கு லாபத்தை சம்பாதித்தது. ஷ்ரேயா ஏற்கனவே தெலுங்கு, தமிழ், இந்தி படங்களில் தோன்றியிருந்ததால் அவர் கதாநாயகியாக இதில் தோன்ற முடிந்தது. சிவாஜியிலும் சீனிவாஸ் கூறியது போல் இரண்டு ரஜினிகள்



வருகிறார்கள். ஒன்று நடுத்தர இலக்குகளை வெளிப்படுத்தும் சிவாஜி, மற்றும் இந்த சிவாஜியின் ஜோடனை செய்யப்பட்ட மரணத்திற்குப் பிறகு அவருடைய நண்பராக புத்துயிர் பெற்றுவரும் எம்.ஜி.ஆர் அல்லது எம்.ஜி. ரவிசந்திரன். இந்த எம்.ஜி.ஆருக்குத் தான் ரஜினியின் வழக்கமான குறிகளும், செய்கைகளும் அதிகமாக இருக்கும்.

இந்த படத்தின் வழியாக ரஜினியின் சந்தை இரண்டு மடங்கு அதிகரிக்க, இதைவிட அதிகமான செலவில் சன் பிக்சர்ஸ்ஸின் தயாரிப்பிலும், சங்கரின் இயக்கத்தில் ரஜினியுடன் இந்த சமயம் ஐஸ்வர்யா ராய் என்ற பெரும் பாலிவுட் நட்சத்திரத்தை ஜோடியாக சேர்த்து எந்திரன், 2010ல் வெளிவந்து மேலும் லாபத்தை பெருக்கியது. இதிலும் இரண்டு ரஜினிகள். விஞ்ஞானி வசீகரன், எந்திரன் சிட்டி. வசீரனை விட சிட்டி வரும் காட்சிகளில் தான் ரஜினியில் வழக்கமான குறிகள் அதிக வீச்சைப் பெறுகின்றன என்பது மட்டுமல்லாமல் சிட்டி வரும் காட்சிகளுக்குதான் செலவும் அதிகம். ஆனால் இறுதியில் சிட்டி ஒரு வித மரணமடைந்து ஒரு மியூஸியம் பிராப்பர்டியாக மாறிவிடும். இந்த சிட்டியை எஸ்.வி. சீனிவாஸ் அவர்களின் தரவுகளின் படி வாசித்தால் அது ஒரு நட்சத்திர சொத்தாக மாறும் காலம் துவங்கிவிட்டது என்றே சொல்லலாம். ஏனென்றால் இதற்கு பிறகு சிட்டி ஒரு முக்கிய காட்சியில் சாரூக் கானின் ரா.ஒன் (2011) என்ற படத்தில் தோன்றுகிறது. பிறகு இந்த வழக்கமான குறிகளிடன் தொடர்புடைய ரஜினி பிம்பம் 2013ல் வெளிவந்த சாரூக் கானின் சென்னை எக்ஸ்பிரஸ் என்ற படத்தில் லுங்கி டான்ஸ் என்ற பாடலில் காட்சிகளில் வருகின்றது. எந்திரன்2 க்கு பிறகு சிட்டி ஒரு வீடியோ கேம்ஸ் கதாநாயகனாக உருவாகும் வாய்ப்புகளும் இருக்கின்றன.

ஆனால், இந்த மாற்றங்களைச் சரிவர உள்வாங்காமல் முத்து (1995) என்ற படத்துடன் காலாவதியான உற்பத்தி தர்க்கத்தின் அடிப்படையில் உருவான லிங்கா (2014) ரஜினியின் வழக்கமான ரசிகர்களை தவிர அதைப் பார்த்த மற்ற மக்களின் எண்ணிக்கை மிகவும் குறைவு என்பதால் படுதோல்வியைத் தழுவியது. ரஜினியின் வழக்கமான குறிகளும், செய்கைகளும், பஞ்ச் டையலாக்குகளும் இருந்தாலும் இந்த படம் தோல்வியைச் சந்தித்தது. அதாவது ரஜினி என்ற நட்சத்திற்கு விரிந்திருக்கும் இன்றைய சந்தையில், அந்தப் படத்திற்கும், அதற்கு செய்யப்பட்ட செலவுக்கும், விற்ற விலைக்கும், ஈடாக வசூலில் வரவு ஈட்ட முடியவில்லை. கிட்டத்தட்ட அந்த பழைய ரஜினி, எஸ்.வி. சீனிவாஸ் கூறியது போல ஒரு ம்யூசியம் பிராப்பர்டியாக மாறிவிட்டது. அதாவது, அமிதாப் பச்சனுக்கு சில ஆண்டுகளுக்கு முன் தேவைப்பட்டது போல், லிங்காவின் படுத்தோல்விக்குப் பிறகு, ரஜினிக்கு எல்லா சந்தைகளும், குறிப்பாக நடுத்தர வர்க்கம் ஏற்றுகொள்ளக்கூடிய, ஒரு புதிய கெட்அப் தேவைப்பட்டது.

இதற்கு ஓரளவுக்காவது யாதார்த்தமாக இருக்கவேண்டிய நிர்ப்பந்தம் இருந்ததால், கபாலியின் திரைக்கதை இந்தத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்தது. அதே சமயம் இந்த மாதிரியான கதைக்கு நிச்சயமாக ஐஸ்வர்யா ராய் போன்ற பெரும் நட்சத்திரம் தேவைப்பட வில்லை என்பதால் ராதிகா ஆப்தேவின் தேர்வும், கலைப்புலி தானு போன்ற அனுபவம் மிகுந்த தயாரிப்பாளர் அவர்கள் அதற்காக போட்ட கணக்கும் சரிவர பொருந்திவிட்டன. இதனால் அன்று பாபாவின் தோல்விக்கு

மேலும் கபாலியைப் பார்த்த பல நடுத்தர வர்க்க மக்கள், தளபதி ரஜினியை மறுபடியும் பார்த்த ஒரு நிறைவு இருக்கிறது என்று கூறியிருக்கிறார்கள். அந்த படத்திலும் ராக்கம்மா கையைத் தட்டு என்ற பாட்டில் மட்டும் தான் ரஜினியின் வழக்கமான குறிகளுக்கும் செய்கைகளுக்கும் இடமிருக்கும். ஆனால் 1991ல் அந்த படம் வெற்றியடையாமல் போனதிற்கு காரணம், அன்றிருந்த சந்தையின் எல்லை குறுகி இருந்தது. இந்த பின்னணியின் அடிப்படையில் பார்க்கும் போது, ரஜினி கோட்டு சூட்டு போட்டு வருவது கபாலியின் கதைப்படி ஒரு தலித் அரசியலின் நுட்பங்களை வலியுறுத்தும் ஒன்றாக அமைந்திருந்தாலும், நரையேறிய தலைமுடியுடனும், தாடியுடனும், அந்த உடைகளில் லகுவாக அந்த உடைகளை அணிந்து வலம் வரும் காட்சிகளிலும், அவற்றில் கம்பீரமாகவோ அல்லது சோகமாகவோ அமர்ந்திருக்கும் காட்சிகளிலும், ஒரு மிடில் கிளாஸ் அப்பீல் இருக்கிறது என்பதை மறுக்கமுடியாது.

இந்த மாதிரியான பல நுட்பங்கள் ஒன்று சேர்ந்து எந்திரனைவிட மிகவும் குறைந்த செலவிலும், சந்திரமுகியை விட கொஞ்சம் அதிக செலவிலும் உருவாக்கப்பட்ட கபாலி பெரும் வெற்றியைப் பெற்றுள்ளது. மற்றும், கபாலியைப் பார்த்து ரஜினியின் வழக்கமான ரசிகர்கள் திருப்தி அடையாவிட்டாலும், அதனால் இன்று நிலவும் சந்தையில் வந்திருக்கும் மாற்றங்களால் எந்தவிதத்திலும் பொருளாதார இழப்பு ஏற்படவில்லை என்பது அதன் வியாபார வெற்றியில் உறுதியாகியிருக்கிறது. ஆனால், சீனிவாஸ் அவர்கள் என்னிடம் கூறியது போல, இடதுசாரி அரசியலையும், தலித் விழிப்புணர்வையும், பெண்களின் ஆளுமையை மதிக்கும் நுட்பங்களும் அடங்கிய ரஜினி நடித்த கபாலி போன்ற படத்தில் தெலுங்கில் சீரஞ்சிவி நடிப்பாரா என்று கேட்டால் அது சாத்தியமற்ற ஒன்று என்றுதான் சொல்லமுடியும் என்றார். அதற்காக ரஜினியைப் பாராட்டினாலும், தேர்தல் சூழலில் நான்கு மாதங்களுக்கு முன் மோடி அவர்கள் ரஜினியை அவர் வீட்டில் சந்தித்ததை எப்படி மறப்பது?

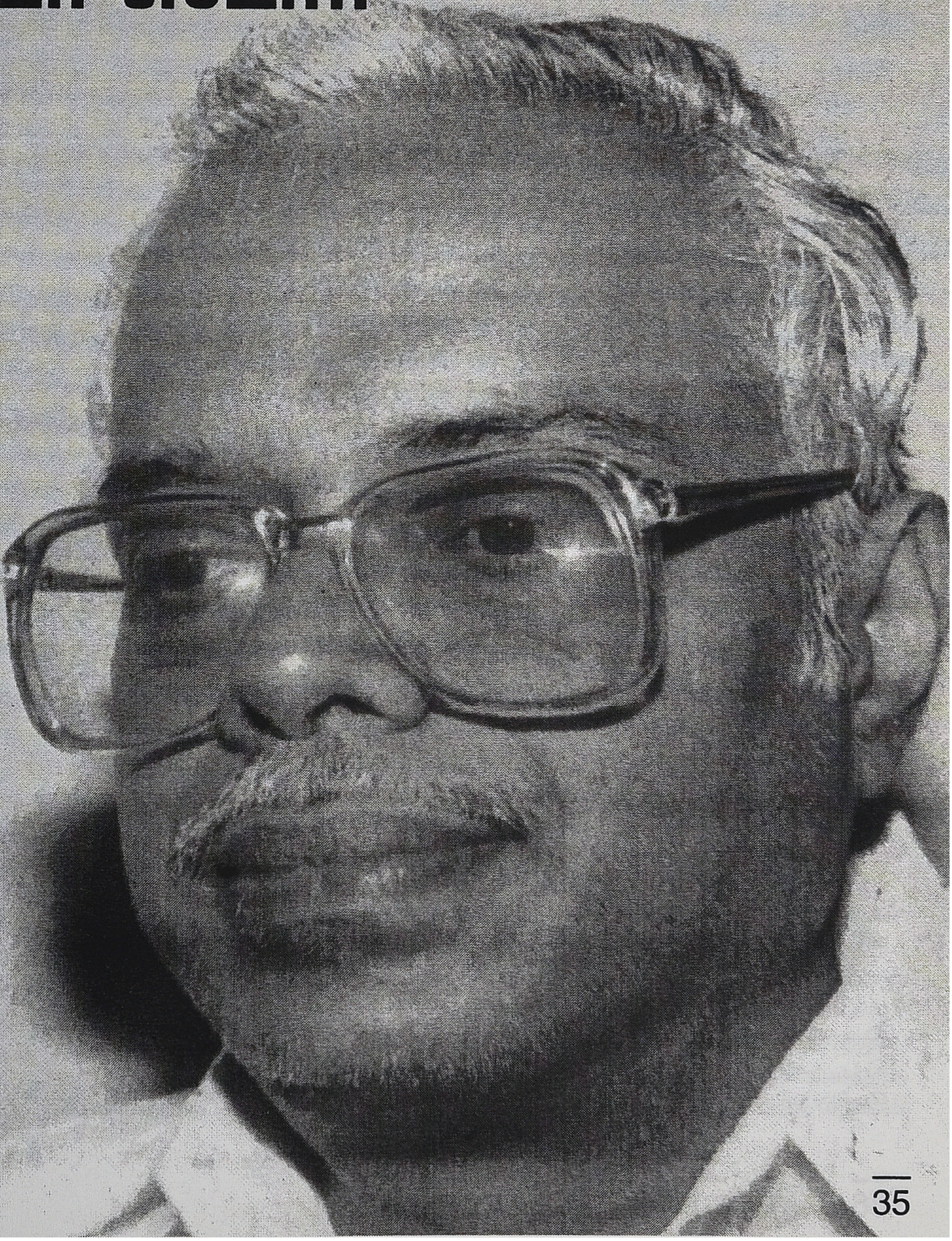
பிறகு சந்திரமுகி ரஜினிக்கு ஒரு புத்துயிர் வழங்கியது என்றால், இன்று கபாலி, ரஜினி என்ற பிம்பத்திற்கு ஒரு புதிய பரிணாமத்தை வழங்கி அதன் காலத்தை மேலும் நீடிக்கும் வகையில் அமைத்துவிட்டது. இது ஓரளவுக்கு எந்திரன் 2க்கும் பொருந்திவிடாலம். அதாவது எந்திரனின் கதை, அதில் வரும் நிகழ்வுகள் முடிந்து; நாற்பது ஆண்டுகள் எதிர்காலத்தில் கடந்து, சிட்டி, ஒரு ம்யூசிகம் காட்சிபொருளாக மாறிய பிறகே முடிகிறது. அப்படியென்றால், எந்திரன் - 2ல் அதை உயிர்ப்பிக்க வசீகரன் தேவைப்பட்டால், இந்த வசீகரான, ரஜினி தனது வயதை எந்தவிதத்திலும் குறைக்காமல் சுலபாகமாக தோன்றுவதற்கு கபாலி வழி வகுத்துவிட்டது. சிட்டி பழைய அமைப்பிலும், வயதிலும் ஒரு எந்திரன் என்பதால் அப்படியே இருப்பது ஒரு பிரச்சனையல்ல. ஒரே கல்லில் இரண்டு மாங்காய் என்ற வழி இப்படி அதற்கு உருவாகியிருக்கிறது.

கருந்தேள் ராஜேஷ்

பஞ்சு அருணாசலம்: சூப்பர் ஸ்டார்களின் சூப்பர் ஸ்டார்

தமிழ்த்திரையில் பல்வேறு முக்கியமான ஆளுமைகளை நாம் கடந்து வந்திருக்கிறோம். அவர்களை இரண்டுவிதங்களில் வகைப்படுத்த முடியும். தனது ஆளுமையை அழுத்தமாகப் பதிவு செய்து, மக்களின் மனதில் இடம் பெற்றவர்கள்.

எம்.கே.டி, எம்.ஜி.ஆர், சிவாஜி, கண்ணதாசன், பானுமதி, ஸ்ரீதர், பீம்சிங், நாகேஷ், சந்திரபாபு, பாலசந்தர் முதலியவர்கள் இந்த வகை. இரண்டாம் வகையினர் இருப்பதும் நமக்குத்



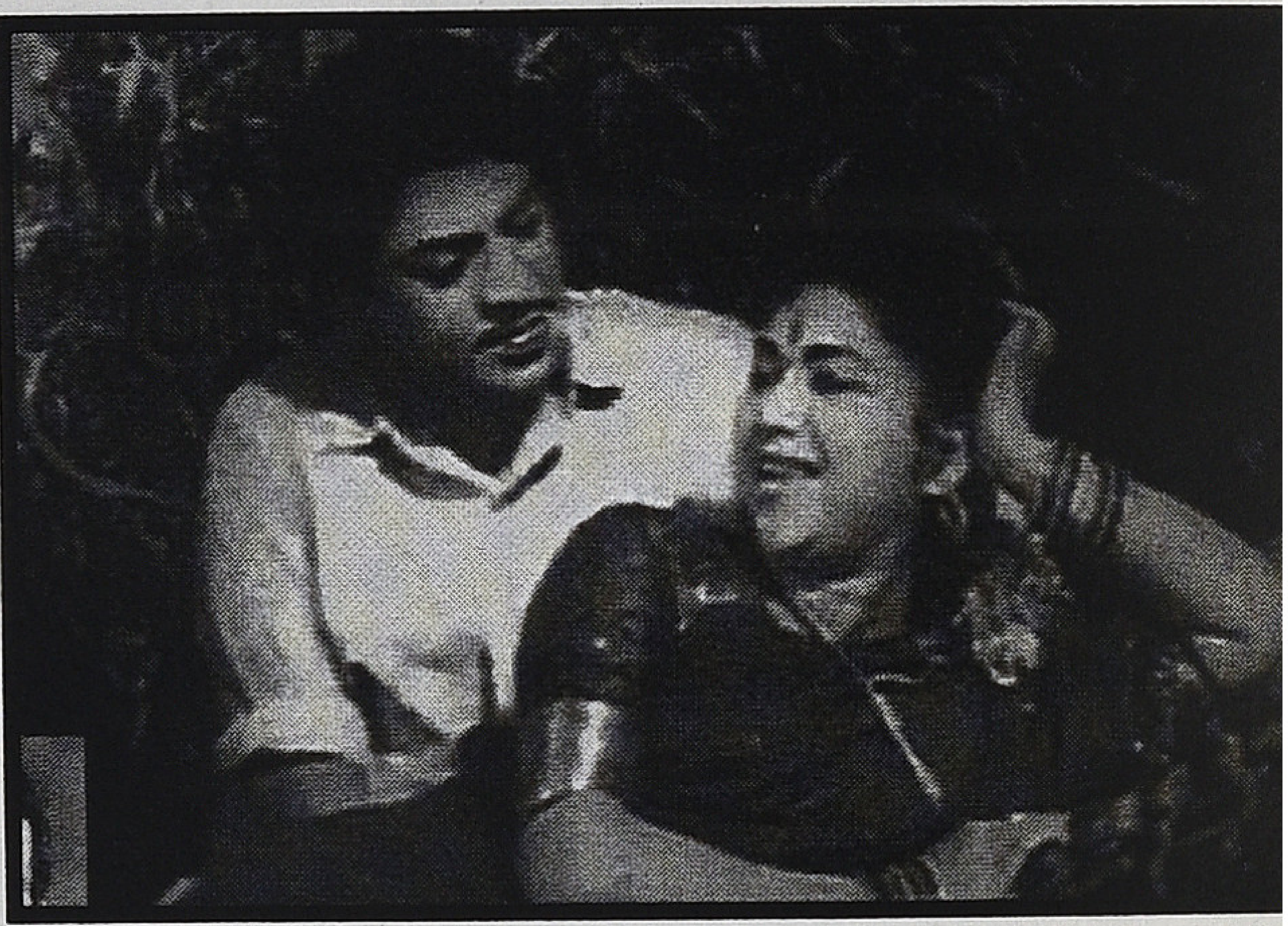
தெரியாது; அவர்கள் நம்மை விட்டு மறைந்ததும் நமக்குத் தெரியாது. இவர்களைப் பற்றி நமக்கு நிறையத் தெரியாமல் இருக்கவும் வாய்ப்புகள் உண்டு. ஆனால் திரைப்படங்களைப் பொறுத்தவரையில் பல்வேறு சாதனைகளை இவர்கள் புரிந்திருப்பார்கள். நாம் இப்போது ரசிக்கும் பல விஷயங்களுக்கு இவர்களே மூல காரணமாகக்கூட இருந்திருக்கலாம். ஆனால் தனது ஆளுமையைப் பறைசாற்றிக்கொள்ளாமல், அமைதியாகத் தங்களது வேலையை மட்டும் செய்துவிட்டு விடைபெற்றிருப்பார்கள்.

பஞ்சு அருணாசலம் இந்த வகையைச் சேர்ந்தவர்.

பன்னிரண்டு வருடங்களில், கிட்டத்தட்ட 600 படங்களுக்குக் கவிஞர் கண்ணதாசனின் உதவியாளராக இருந்தவர்; கதையாசிரியர்; திரைக்கதை எழுத்தாளர்; இயக்குநரும் கூட; வெற்றிகரமான பல படங்களைத் தயாரித்திருக் கிறார்; ரஜினிகாந்த், கமல்ஹாஸன், எஸ்.பி. முத்துராமன் ஆகியோர்களுடன் கூட்டணி அமைத்துப் பஞ்சு அருணாசலம் எடுத்த படங்கள் இன்றும் மறக்கமுடியாதவை; ரஜினிகாந்த்துக்கு ஆரம்ப காலத்தில் வரிசையாக சூப்பர் ஹிட்களை அளித்தவர் இவர்தான்.

'ப்ரியா'தான் ரஜினிக்கு முதல் சில்வர் ஜூப்ளி. அதை எடுத்தது இவரே. ஜெய் சங்கருக்கு முரட்டுக்காளை படம் மூலமாக மறுவாழ்வு அளித்தவர். இது மட்டுமல்ல. இளையராஜாவைத் தமிழுக்கு அளித்தவர் பஞ்சு அருணாசலமே. அவர் எடுத்த அன்னக் கிளி படம் எப்படி பிய்த்துக்கொண்டு பட்டிதொட்டியெங்கும் தமிழகத்தில் ஓடியது என்பது அக்காலத்தைச் சேர்ந்தவர்களுக்குத் தெரிந்திருக்கும். இதுமட்டுமல்லாமல் ஏராள மான பாடல்களையும் எழுதியிருக்கிறார்.

நாம் திரையில் பார்த்து ரசித்த பல படங்கள், பஞ்சு அருணாசலம் கைவைத்த பின்னர்தான் முழுமையான படங்களாக மாறியிருக்கின்றன. இது சினிமாவுக்குள் இருக்கும் நபர்களுக்கு மட்டுமே தெரியும். கிட்டத்தட்ட ஐம்பது வருடங்களுக்கும் மேலாக சினிமாவில் இருந்தவர். ஒரு காலகட்டத்தில்



தொடர்ச்சியான பல ஹிட்களை எழுதியுள்ளார். மிக வெற்றிகரமான சூப்பர்ஹிட் தயாரிப்பாளர். தமிழ் சினிமாவின் ஜாம்பவான்களில் ஒருவர் என்று தாராளமாகப் பஞ்சு அருணாசலத்தைப் பற்றிச் சொல்லமுடியும்.

இருந்தும், புகழ் வெளிச்சம் தன்மீது அவ்வள வாக விழாமல் ஒதுங்கியே நின்றுகொண்டார். அதில் மகிழ்ச்சியுடனும் இருந்தார்.

பஞ்சு அருணாசலத்தின் தந்தை கண்ணப்பன், கவிஞர் கண்ணதாசனின் அண்ணன். கண்ணப்பனுக்கு அடுத்தவர், ஏ.எல்.எஸ் என்று அழைக்கப்பட்ட புகழ்பெற்ற தயாரிப்பாளர் ஏ.எல்.சீனிவாசன். இவர் எஸ்.வரலட்சுமியின் கணவர். ஐம்பதுகளிலும் அறுபதுகளிலும் பல புகழ்பெற்ற படங்களைத் தயாரித்தவர். விநியோகஸ்தராக வாழ்க்கையைத் தொடங்கி, கிட்டத்தட்ட முப்பத்தைந்து படங்களைத் தயாரித்தவர். தென்னிந்திய ஃபிலிம் சேம்பரின் தலைவராகப் பதிமூன்று வருடங்கள் இருந்தவர்.

காரைக்குடி அழகப்பா கல்லூரியில் பியூசி முதல் ஆண்டு படித்துக்கொண்டிருந்த பஞ்சு அருணாசலம், அவரது தந்தையுடன் ஏற் பட்ட ஒரு பிரச்சனையில் கோபப்பட்டு, அம்மாவிடம் பத்து ரூபாய் வாங்கிக்கொண்டு சென்னைக்கு ரயிலேறிய சம்பவமே பஞ்சு அருணாசலத்தின் திரைவாழ்க்கையின் ஆரம்பம்.

அப்படி ரயிலேறியவர், சென்னையில்

நேராக ஏ.எல்.எஸ்ஸின் வீட்டுக்குத்தான் வந்திருக்கிறார். ஏ.எல்.எஸ், இவரைப் படிக்க வைக்கவேண்டும் என்று முயற்சிகள் எடுக்க, கதைகள் எழுதுவதற்காகச் சென்னையிலேயே ஏதேனும் பத்திரிகை ஒன்றில் வேலைக்குச் சேர்ந்துவிடவேண்டும் என்பதே பஞ்சு அருணா சலத்தின் விருப்பமாக இருந்தது. இது ஏ.எல். எஸ்ஸுக்குக் கடுங்கோபம் வரவழைக்கிறது. இறுதியில், தனது ஸ்டுடியோவிலேயே பஞ்சு அருணாசலத்தை வேலைக்குச் சேர்த்துக் கொள்கிறார் ஏ.எல்.எஸ்.

திரைப்படங்கள் எடுப்பதன் நுணுக்கங்களை இங்குதான் பெருமளவில் பஞ்சு அருணாசலம் கற்றுக்கொள்கிறார். அதேசமயத்தில், மாலை வேளைகளில் எப்போதுமே கண்ணதாசனின் 'தென்றல்' பத்திரிக்கை அலுவலகத்தில் நேரம் கழிப்பதே பஞ்சு அருணாசலத்தின் வழக்கம். அங்கே கதைகள், கவிதைகள் எழுதுவார். அப்பத்திரிகையிலேயே இவரது சில கவிதைகளும் அச்சமயத்தில் இடம்பெறுகின்றன. கண்ணதாசனின் அறிமுகம் கிடைக்கிறது. லியோ டால்ஸ்டாய், மாப்பஸான், காண்டேகர், தாகூர், பங்கிம் சந்திர சட்டர்ஜீ ஆகியோரின் கதைகளைப் படித்திருந்த அருணாசலம், அவற்றைப் பற்றிச் சொல்லிக் கண்ணதாசனின் கவனத்தைக் கவர்கிறார். இதன்பின் அவரது ஒரு தலையங் கத்தைச் சொல்லச்சொல்ல எழுதித் தர, இவரது எழுத்தும் வேகமும் பிடித்துப்போய், தன்னுடனேயே தங்கச் சொல்லிவிடுகிறார் கண்ணதாசன்.

அப்போதுதான், ஒரு சித்தப்பாவான ஏ.எல். எஸ்ஸின் ஸ்டுடியோவில் இருந்து திரைப்படங் களுக்குள் நுழைவதைப் பற்றி யோசித்துக் கொண்டிருந்த பஞ்சு அருணாசலம், சிந்தனை வயப்படுகிறார். அவரது வாழ்க்கையில் இது ஒரு முக்கியமான முடிவு என்று அவருக்குத் தெரிகிறது. ஸ்டுடியோவிலேயே இப்போது பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் செட் அஸிஸ்டெண்ட்டாகவே இருந்தால் அவசியம் விரைவில் திரைப்படங்களுக்குள் நுழைந்து விடலாம். ஆனால் அக்காலகட்டத்தில், அப்போதுதான் திரைப்படப் பாடல்கள் எழுத ஆரம்பித்திருந்த இன்னொரு சித்தப்பாவான கண்ணதாசனுடன் சென்றால், என்ன ஆவோம் என்பதே தெரியாது. ஸ்டுடியோவில் நிலையான சம்பளம் உண்டு. ஆனால் கண்ணதாசனோ அப்போதெல்லாம் சிரமதசையில்தான் வாழ்ந்துவந்தார். மாலையிட்ட மங்கை படத்தைப் பல சிரமங்களுக்கு இடையே கண்ணதாசனும் பங்குதாரர்களும் தயாரித்து, அதன்பின் ஏ.எல்.எஸ்ஸிடமே விற்று, படம் சூப்பர்ஹிட் ஆனபின் சிவகங்கைச் சீமை படம் எடுத்து, அது தோல்வியடைந்த காலகட்டம் அது. அதன் பின்னர் கவலை இல்லாத மனிதன் படத்தைக் கண்ணதாசன் எடுத்துக்கொண்டிருந்த நேரம்தான் பஞ்சு அருணாசலத்தைத் தன்னோடு வந்து சேரச் சொல்கிறார்.

அப்போது, 'எப்படியும் எழுத்தாளன் ஆகவேண்டும் என்றுதானே நினைத்தோம்? எனவே முத்தண்ணனுடன் (முத்தையா என்ற கண்ணதாசன்) இருந்தால் கவிதைகள், கதைகள் என்று எழுத வாய்ப்புக் கிடைக்கும். ஸ்டுடியோ வில் வேலை செய்தால் எப்படி எழுத்தாளன் ஆகமுடியும்?' என்ற முடிவை எடுத்துவிட்டு, நேராகப் போய்க் கண்ணதாசனுடன் சேர்ந்து விடுகிறார் பஞ்சு அருணாசலம்.

அப்போது கவிஞர், எம்.எஸ்.வியுடன் கம்போஸிங்கில் இருக்கிறார். இவர் அங்கு சென்றதும், ஒரு பாடலைச் சொல்லி, அப்படியே எழுதச் சொல்கிறார் கண்ணதாசன். அவரிடம் உதவியாளராகச் சேர்ந்து பஞ்சு அருணாசலம் எழுதிக்கொண்ட அந்த முதல் பாடல் 'பிறக்கும்போதும் அழுகின்றாய்... இறக்கும்போதும் அழுகின்றாய்...'

இப்படியே கண்ணதாசனுடன் பஞ்சு அருணாசலம் வளர்கிறார். கண்ணதாசன் புகழடைய ஆரம்பிக்கிறார். கண்ணதாசனின் பணம் இவரிடமே தான் இருக்கும். அதிலிருந்து அவ்வப்போது இவரைப் பணம் எடுத்துக்கொள்ளச்சொல்வார் கவிஞர். இதன்பின் பஞ்சுவே கவிஞரின் திரை அப்பாயிண்ட்மெண்ட்களை கவனித்துக் கொள்ளும் மேனேஜராகவும் வளர்கிறார். இச்சமயத்தில்தான் ஒருநாள், கவிஞர் ஊரில் இல்லாதபோது 'சாரதா' படத்தில் ஒரு பாடல் எழுதவேண்டிய நிர்ப்பந்தம். இசையமைப்பாளர் கே.வி. மகாதேவன்

இவரிடம் வந்து இவரையே பாடல் எஸிதச் சொல்கிறார். தயக்கத்துடன் இவரும் ஒரு பாடலை எழுதிக்கொடுக்கிறார். அந்தப் பாடல் பின்னாட்களில் சூப்பர்ஹிட் ஆனது, இன்றுவரை தமிழகத்தின் அத்தனை திருமணங்களிலும் மாறிமாறி ஒலிக்கும் அந்தப் பாடல்தான் 'மணமகளே மருமகளே வா வா... உன் வலதுகாலை எடுத்துவைத்து வா வா'.

இப்பாடலுக்குப் பின் அவ்வப்போது பாடல் எழுதும் வாய்ப்புகள் பஞ்சு அருணாசலத்துக்கு வருகின்றன. இதே காலகட்டத்தில் ஒருசில கதை விவாதங்களிலும் பஞ்சு அருணாசலம் பங்கேற்க ஆரம்பிக்கிறார். இவர் பல படங்களைப் பார்ப்பவர் என்பதே காரணம். அடையாறு காந்தி மண்டபத்தில் அதிகாலையில் சென்று வி.சி.குகநாதனுடன் அமர்ந்து கதை விவாதங்களைச் செய்திருக்கிறார் பஞ்சு அருணாசலம். குகநாதனுடன் ஓரிரு படங்களில் உதவி இயக்குநராகவும் வேலை செய்திருக்கிறார்.

அப்போது ஒரு நாள், ஒரு தயாரிப்பு நிறுவனத்தின் அறிமுகம் கிடைக்கிறது (ஜே. எல். ஃபிலிம்ஸ்). அவர்களுக்காக ஒரு ஸ்க்ரிப்ட் எழுதுகிறார். தங்கக் கடத்தலை மையமாக வைத்து உருவான திரைக்கதை அது. கதை பிடித்துவிட்டதால் ஜெமினி, சரோஜாதேவி, சோ, சந்திரபாபு என்று பெரிய நட்சத்திரப் பட்டாளமே சேர்ந்துவிட்டது. இயக்குநர், தெலுங்கு இயக்குநரான கோபிநாத் (நடிகர் சுரேஷின் தந்தை). இரண்டே மாதங்களில் படம் முடிந்தும் விட்டது. ஆனால் படத்துக்கு மீடியேட்டராக இருந்த சேதுராமனுக்கும் தயாரிப்பாளர்களுக்கும் படத்தின் பார்ட்னர்ஷிப் பற்றி ஏற்பட்ட மோதல் ஒன்றினால், படத்தை வெளியிடுவதில்லை என்று தயாரிப்பாளர்கள் முடிவுசெய்துவிடுகின்றனர். இதனால் இறுதிவரை அந்தப்படம் வெளியாகவே இல்லை.

இதன்பின் சித்தப்பா ஏ.எல்.எஸ்ஸுக்கே ஒரு கதை பண்ணித் தருகிறார். ஒரு மாதம் கழித்துப் படப்பிடிப்பு. படத்தின் இயக்குநர்கள் ராம்நாத் ஃப்ரான்ஸிஸ். இந்தப் படத்தை இயக்கும் முன்னர் ஒரே மாதத்தில் இன்னொரு படத்தை இயக்கிவிட்டு வரலாம் என்று அவர்கள் சென்றதால் கோபம் அடைந்த ஏ.எல்.எஸ், அந்தப் படத்தையே நிறுத்திவிடுகிறார்.

இதன்பின் இன்னொரு கதையும் ஏ.எல். எஸ்ஸுக்குச் செய்துதருகிறார் பஞ்சு அருணாசலம். ஒரு வாரம் படப்பிடிப்புக்குப் பின்னர், படத்தைப் போட்டுப் பார்க்கும் ஏ.எல்.எஸ், படம் எளிமையாக இருக்கிறது. பாவமன்னிப்பு, பாசமலர் என்றெல்லாம் உணர்ச்சிகரமான படங்கள் வரும் வேளையில் எளிமையான படங்கள் எல்லாம் ஓடாது என்று முடிவுசெய்து, அந்தப் படத்தையும் அப்படியே நிறுத்திவிடுகிறார்.

இப்படி, தொட்ட படங்கள் எல்லாம் பாதி யிலேயே நிறுத்தப்படுவதால், 'பாதிக்கதை பஞ்சு' என்றே பஞ்சு அருணாசலம் அழைக்கப்பட்டதை அவரே விரிவாக எழுதியிருக்கிறார்.

இதன் பின்னரும் பல படங்கள் இப்படியே செல்ல, மனமுடைந்து தற்கொலை செய்து கொள்ளலாமா என்றெல்லாம் பஞ்சு அருணாசலம் யோசித்திருக்கிறார். பின்னர் திருமணம் நடக்கிறது. சில வருடங்கள் இப்படியே கழிகின்றன. 'ஹலோ பார்ட்னர்' என்ற கதை படமாகிறது. கதை நன்றாக இருந்தாலும், படம் குப்பையாக எடுக்கப்பட்டதால் பஞ்சு அருணாசலம் பயந்துவிடுகிறார். நாகேஷ் ஹீரோ. அவர் அப்போது புகழின் உச்சத்தில் இருந்ததால், படம் மூன்று நான்கு வாரங்கள் ஓடிவிடுகிறது. எனவே படம் தோல்வி இல்லை. ஆனால் அப்படம் பற்றி ஒரு நாள் நாகேஷ், 'நீ சரியா எழுதல.. அதான் படம் ஓடல' என்று சொல்லிவிடுகிறார். அன்றிலிருந்து மைக்கேல் மதன காமராஜன் வரை பஞ்சு அருணாசலம் எடுத்த எந்தப் படத்திலும் நாகேஷ் இல்லை. மைக்கேல் மதன காமராஜனிலும் இவராக அவரை புக் செய்யவில்லை. அவராகவே கேட்டதால்தான் வாய்ப்பு கொடுக்கப்பட்டதாகப் பஞ்சு அருணாசலம் எழுதியிருக்கிறார்.

பின்னர் 'கல்யாணமாம் கல்யாணம்' என்ற அடுத்த படத்துக்குத் திரைக்கதை

எழுதுகிறார். படம் வெளிவந்து பிரமாதமாக ஓடுகிறது. 'பாதிக்கதை பஞ்சு' என்ற பெயர் அப்போதுதான் பொய்த்தது. அதற்கு ஆன ஆண்டுகள் பன்னிரண்டு. பன்னிரண்டு வருடங்களாகப் பஞ்சு அருணாசலம் எழுதிய எந்தப் படமும் வெளிவரவில்லை! இது எத்தனை பெரிய துயரம்? இதனால்தான் தற்கொலை எண்ணங்கள் அருணாசலத்தின் மனதில் எழுந்தன. ஆனால் விடாமுயற்சியுடன் சினிமாவிலேயே இருந்துகொண்டிருந்ததால், பன்னிரண்டாவது வருடம் வெளியான 'கல்யாணமாம் கல்யாணம்' படம் பஞ்சு அருணாசலத்தின் திரைவாழ்க்கையின் இரண்டாம் பாகத்தை வெற்றிகரமாகத் தொடங்கிவைத்தது.

1974 ஜனவரியில் 'கல்யாணமாம் கல் யாணம்' வெளிவந்து நன்றாக ஓடுகிறது. அதைத் தொடர்ந்து, வரிசையாகப் பத்து படங்கள் பஞ்சு அருணாசலத்தின் எழுத்தில் வெளிவருகின்றன. ஆனால் இவையெல்லாமே 1974ம் ஆண்டுக்குப் பின் வெறும் ஒன்றரை வருடங்களில் வெளியானவை! இக்கால கட்டத்தில்தான் ஜெய்சங்கரின் மிகப் பெரிய வெற்றிகளில் ஒன்றான துணிவே துணை, பஞ்சு அருணாசலத்தின் எழுத்தில் வெளியாகிறது. அப்படம் இன்றும் பலருக்கும் நினைவிருக்கக்கூடிய படம். ஒரு ஆங்கிலப் படம் போலவே வேகமான திரைக்கதையோடு எழுதப்பட்டிருக்கும்.

இக்காலகட்டத்தில்தான் ஹிந்திப்படங்கள் தமிழகத்தில் பிரமாதமாக ஓடுகின்றன. காரணம், அவற்றின் பாடல்கள். எனவே, தமிழ்ப் படங்களையும் தாண்டிப் பிரம்மாண்டமாக ஓடும் ஹிந்திப் படப் பாடல்களை மீறி, அவற்றைவிடவும் நல்ல இசையைக் கொடுக்கும் ஒருவரை அறிமுகப்படுத்தவேண்டும் என்ற எண்ணம் பஞ்சு அருணாசலத்துக்குள் எழு கிறது. அறுபதுகளில் பிரபலமாக இருந்த விஸ்வநாதன், மகாதேவன் போன்ற இசை யமைப்பாளர்களின் இசை, எழுபதுகளில் சற்றே கேட்டதையே திரும்பக்கேட்கும் உணர்வை அளித்துவந்த காலம் அது.

அப்போதுதான் பஞ்சு அருணாசலத்தின் உதவியாளராக இருந்துவந்த கதாசிரியர் ஆர்.செல்வராஜின் சிபாரிசின்பேரில் அறிமுகமாகிறார் இளையராஜா. அவரை அழைத்து, பாடச்சொல்லிக் கேட்கிறார் பஞ்சு அருணாசலம். பிடித்துவிடுகிறது. இந்தப் பாடல்களுக்கு ஏற்ப ஒரு படம் வேண்டுமே? எனவே மனதிலேயே அப்பாடல்களை வைத்துக்கொண்டு, ஒரு வருடம் கழித்து ஒரு படத்தைத் தொடங்குகிறார். அதுதான் அன்னக்கிளி. அப்போது ராஜாவை அழைத்து, வாசிக்கச்சொல்லி ரிகார்ட் செய்துகொள்கிறார். அப்பாடல்களை மது அருந்திவிட்டுக் கேட்டும் பார்க்கிறார். திரும்பத்திரும்பக் கேட்டுப்பார்த்தபின் அந்த ட்யூன்கள் அவருக்கு மிகவும் பிடித்துவிடுகின்றன. உடனடியாக அந்த இசைக்கு ஏற்பப் பாடல்களும் எழுதிவிடுகிறார். படம் எடுக்கப்படுகிறது. அன்னக்கிளி படம் வெளியான பின்னர் நடந்ததெல்லாம் வரலாறு. இளையராஜாவை இப்படியாக, ஹிந்திப்பாடல்களின் ஆதிக்கத்தை அடியோடு குறைத்து, தமிழ்ப்பாடல்களை மறுபடி பிரபலப்படுத்திய கலைஞன் என்று சொல்கிறார் பஞ்சு அருணாசலம்.

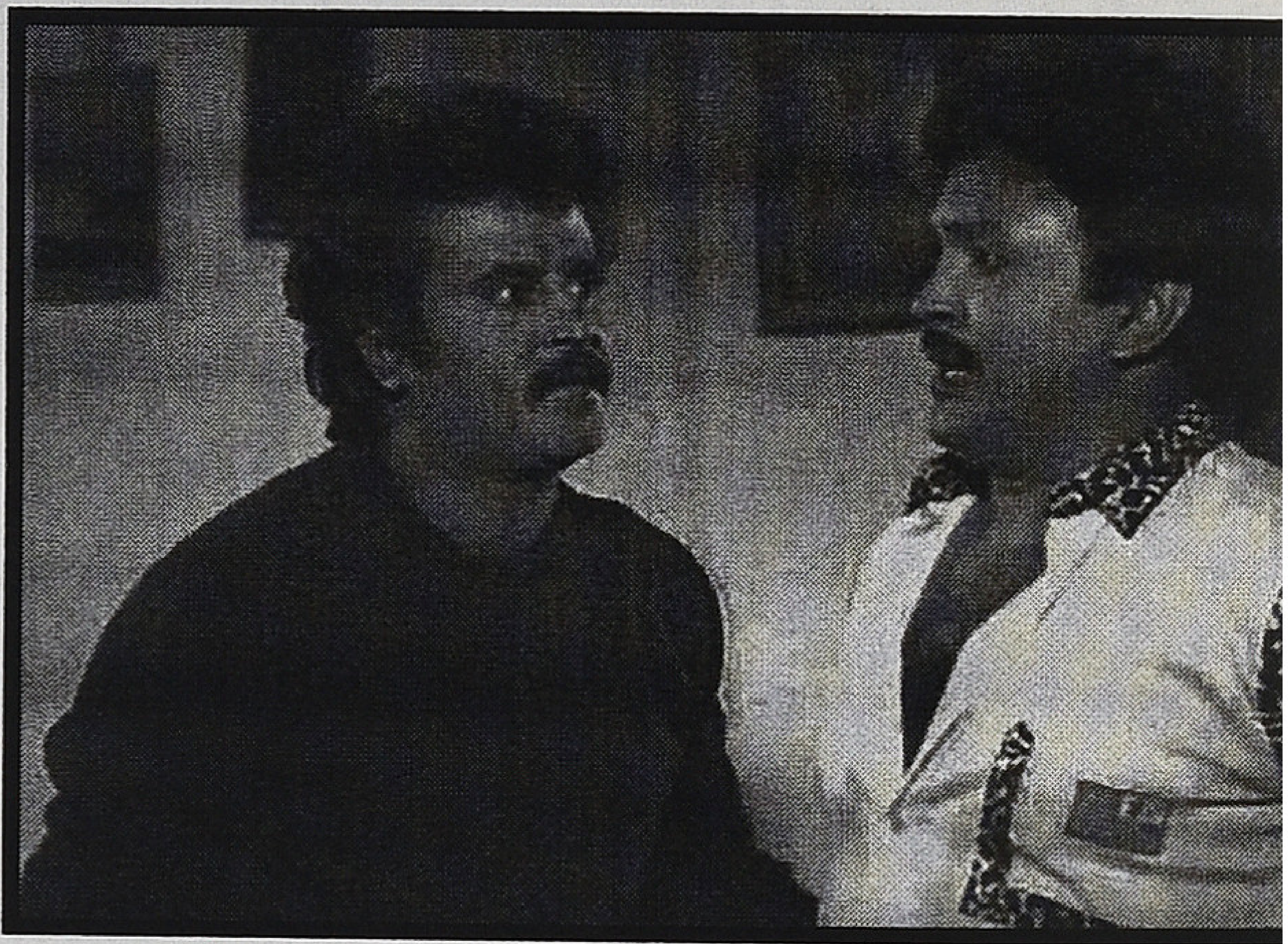
இதன் பின்னர் ரஜினிகாந்த் என்ற இளைஞர் தமிழில் அறிமுகமாகிறார். அவரை வைத்து கவிக்குயில் என்ற படம் எடுக்கிறார் பஞ்சு அருணாசலம். படம் சரியாகப் போகவில்லை. இருந்தும் ரஜினியின் நடிப்பு பிடித்துவிடுகிறது. எனவே காயத்ரி படம் தொடங்கப்படுகிறது. அது சுஜாதா எழுதிய கதை. அதை சற்றே தனக்கேற்ப மாற்றி எடுத்து வெளியிடுகிறார். படம் பெரிய வெற்றி அடைகிறது. படத்தில் ரஜினி

வில்லன். ஹீரோ ஜெய்சங்கர். ஆனால் ரஜினி அடிவாங்கும்போது ஜெய்சங்கரை ஆடியன்ஸ் திட்டுவதைக் கவனிக்கிறார் அருணாசலம். அப்போதே, ரஜினி என்ற இந்த இளைஞனிடம் மக்களைக் கவரும் சக்தி உள்ளது என்று புரிந்துகொள்கிறார் (சில வருடங்கள் கழித்து, இதே ரஜினிகாந்த் ஜெய்சங்கர் காம்பினேஷனை உல்டா செய்து, ரஜினிக்கு ஜெய்சங்கரை வில்லனாக்கி பஞ்சு அருணாசலம் எடுத்த முரட்டுக்காளை மிகப் பிரம்மாண்ட வெற்றியடைந்தது வரலாறு).

காயத்ரி அடைந்த வெற்றியால், ரஜினி காந்த்தையும் சிவகுமாரையும் வைத்து புவனா ஒரு கேள்விக்குறியை எடுக்கிறார் அருணாசலம். அதில் சிவகுமார் வில்லன். ரஜினி பாசிடிவ் கதாபாத்திரம் செய்திருப்பார். சிவகுமாரை வில்லன் என்று தெரியாமல் வந்து படம் பார்த்த ஆடியன்ஸ் ஆச்சரியம் அடைந்தனர். இது அருணாசலத்தின் முடிவுதான். படம் நன்றாக ஓடியது. இதன்பின்னர் சுஜாதா விடம் மறுபடி ரைட்ஸ் வாங்கி, ப்ரியா எடுக்கப்படுகிறது. அதிலும் ரஜினிகாந்த்தே ஹீரோ. அதுவும் சூப்பர்ஹிட்.

கமல்ஹாஸனும் ரஜினிகாந்த்தும் சேர்ந்து நடித்துக்கொண்டிருந்து, பின்னர் தனித்தனியாக நடிக்க முடிவெடுத்து, அப்படி நடிக்கத் தொடங்குகையில், இருவரையும் வைத்து ஒரு படம் எடுக்கவேண்டும் என்ற முடிவில் இருவரின் கால்ஷீட்டையும் வாங்கிவைத்திருந்த அருணாசலம், இருவரும் பிரிந்தபின்னரும் சளைக்காமல் இருவருக்கும் தனித்தனிப் படங்களை எழுதி, அவற்றைத் தயாரித்து வெளியிட்ட கதை அனைவருக்கும் தெரிந் திருக்கும். அவைதான் கல்யாணராமன் ஆறிலிருந்து அறுபது வரை. இரண்டுமே பிரமாதமாக ஓடிய படங்கள்.

இதன் பின்னர் ரஜினியிடம் இன்னொரு படத்துக்காக வாங்கி வைத்திருந்த கால்ஷீட்டை, அப்போது மறுபடியும் ஒரு இடைவெளிக்குப் பின்னர் படம் எடுக்க வந்திருந்த ஏ.வி.எம் நிறுவனத்தின் சரவணன் வேறு வழியில்லாமல் கேட்க, அவர்களுக்காக இவரிடம் இருந்த ரஜினியின் கால்ஷீட்டை விட்டுக்கொடுத்து,



பஞ்சு அருணாசலம் திரைக்கதை எழுதிக் கொடுத்த படம்தான் முரட்டுக்காளை. பிரம்மாண்டமான முறையில் ஏ.வி.எம் தயாரித்த படம். ரஜினி விக் வைத்துக்கொண்டு நடித்த படம். ரஜினிக்கு வில்லனாக, ஹீரோவாகவே நடித்துக்கொண்டிருந்த ஜெய்சங்கர் நடித்த படம். இப்படம் எவ்வளவு பெரிய சூப்பர்ஹிட் என்பது அனைவருக்குமே தெரிந்த விஷயம். இதைப் போலவே கமலுக்காக உல்லாசப்பறவைகள், எல்லாம் இன்பமயம் போன்ற படங்களும் அருணாசலம் எழுதியிருக்கிறார்.

இதன் பின், க்ளாஸ் ஹீரோவாக இருந்த கமல்ஹாஸனுக்காகவே சகலகலா வல்ல வனை ஏ.வி.எம்முக்காக எழுதினார் அருணாசலம். ஏற்கெனவே, இப்படம் இறங்கி அடிக்கவேண்டும் என்று சரவணன் அருணாசலத்திடம் சொல்லியிருந்தார். அதேபோல் அப்படம் கமல்ஹாஸனை அனைவரிடமும் கொண்டுபோய்ச் சேர்த்தது. படமும் பெரிய ஹிட்.

இப்படங்களுக்குப் பின்னர் தொடர்ச்சியாக ரஜினி மற்றும் கமலுக்குத் திரைக்கதைகள் எழுதித் தள்ளுகிறார் பஞ்சு அருணாசலம். போக்கிரி ராஜா, பாயும் புலி, தூங்காதே தம்பி தூங்காதே, அடுத்த வாரிசு, தம்பிக்கு எந்த ஊரு, ஜப்பானில் கல்யாணராமன், உயர்ந்த உள்ளம், மனிதன், தர்மத்தின் தலைவன், குரு சிஷ்யன், ராஜாதி ராஜா, ராஜா சின்ன ரோஜா, அபூர்வ சகோதரர்கள், அதிசய பிறவி, தர்மதுரை, பாண்டியன்,

சிங்காரவேலன், வீரா என்று இத்தனை ரஜினி கமல் படங்களுக்கு எழுத்து வேலை செய்தவர்கள் வேறு எவரும் இல்லை. இப்படங்களுக்கு இடையில், சிவாஜி, கார்த்திக், ராமராஜன், விஜயகாந்த், ராம்கி, சரத்குமார் என்றெல்லாம் மற்ற ஹீரோக்களுக்கும் எழுதியிருக்கிறார்.

'கமர்ஷியல் படம்' என்றால் அது எப்படி இருக்கவேண்டும் என்பதற்குப் பஞ்சு அருணாசலம் எழுதிய படங்களே மிகச்சிறந்த உதாரணங்கள். மிக எளிமையான கதை, அக்கதையில் ஒருசில திருப்பங்கள், அலுப்பே தட்டாத காட்சிகள், பாடல்கள், எல்லாமே சிறப்பாக முடித்துவைக்கப்படும் க்ளைமாக்ஸ் என்று அவரது படங்கள் அத்தனை தரப்பு ஆடியன்ஸையும் நிறைவுபடுத்தின. மாஸ் ஆடியன்ஸுக்காக முரட்டுக்காளை, சகலகலா வல்லவன், எல்லாம் இன்பமயம், தம்பிக்கு எந்த ஊரு போன்ற படங்கள்; க்ளாஸ் ஆடியன்ஸுக்காக புவனா ஒரு கேள்விக்குறி, அன்னக்கிளி, நதியைத் தேடிவந்த கடல் போன்ற படங்கள்; மாஸ்+க்ளாஸ் கலந்து உயர்ந்த உள்ளம், அபூர்வ சகோதரர்கள் போன்ற படங்கள் என்று பஞ்சு அருணாசலம் எழுதாத திரைக்கதைகளே இல்லை. பொதுவாக, திரைப்படங்களில் எழுத்தாளர்களாக இருப்பவர்களுக்கு சரக்கு விரைவில் தீர்ந்துவிடும் என்ற நம்பிக்கை தமிழில் உண்டு. உலகம் முழுக்க, மிகவும் வயதான இயக்குநர்களும் திரைக்கதை ஆசிரியர்களும் இன்னும் இருந்துகொண்டுதான் இருக்கின்றனர். இருந்தாலும் தமிழில் அப்படி நடப்பதில்லை (ஓரிரு விதிவிலக்குகளைத் தவிர்த்து). பஞ்சு அருணாசலம் தொடக்கத்தில் இருந்து இறுதிவரையிலும் வற்றாத கற்பனைத்திறனைக் கொண்டிருந்தவர். அவரிடம் யாரும் சென்று ஆலோசனை கேட்கமுடியும். குறிப்பாகக் கமல்ஹாஸனுக்கு அவர் அளித்துள்ள ஆலோசனைகள் அளப்பரியவை என்று திரைவட்டாரங்கள் சொல்லும். எப்படிப்பட்ட படத்தையும் பார்த்துவிட்டு, அப்படத்தின் பிரச்னைகள், எப்படி எடிட் செய்யலாம், எப்படி அப்படத்தை சுவாரஸ்யமாக மாற்றலாம் என்றெல்லாம் பஞ்சு அருணாசலம் பலருக்கும் ஆலோசனைகள் வழங்குவதில் தேர்ந்தவர்.

தமிழில் மட்டுமல்லாமல், இந்தியத் திரைப்படங்களிலேயே, ஐம்பது வருடங்களுக்கும் மேலாகத் திரைப்படங்கள் எழுதி, இயக்கி, தயாரித்து, வெளியிட்டு வந்திருக்கும் அஷ்டாவதானிகள் மிகக்குறைவு. அவர்களில் பஞ்சு அருணாசலம் தலையாய இடத்தை அவசியம் பெறுவார். ஒரு தலைமுறையின் ரசனையையே மாற்றியமைத்தவர்; மூன்று தலைமுறைகளின் சூப்பர்ஸ்டார்களையும் அவர்களின் படங்களையும் நிர்ணயித்தவர்; பலரையும் நமக்கு அறிமுகப்படுத்தி வைத்தவர் என்ற முறையில், பஞ்சு அருணாசலத்துக்கு அளிக்கப்பட்ட விருதுகள் போதவே போதாது. இருப்பினும் அதையெல்லாம் அவர் பெரிதாக நினைக்கவும் இல்லை. எப்போதுமே எளிமையுடனேயே வாழ்ந்துவந்தவர் அவர். அதனாலேயே பெரும்பாலான ஆடியன்ஸுக்கு அவரது பெயர் பரிச்சயம் ஆகிய அளவு அவர் திரைப்படங்களுக்காகச் செய்தது பரிச்சயமாகவில்லை. அதை ஒரு பொருட்டாகவே அவரும் நினைக்கவும் இல்லை. அவர் கடன் பணி செய்து இருப்பதே என்றே இறுதிவரை வாழ்ந்து மறைந்தும் விட்டார்.

பஞ்சு அருணாசலம் தனது திரைவாழ்வின் உச்சத்தில் இருந்தபோதுதான் நான் படங்கள் பார்க்கத் தொடங்கினேன். அவர் திரைக்கதை எழுதியுள்ள படங்களில் கிட்டத்தட்ட அனைத்தையும் பார்த்தும் இருக்கிறேன். இன்றும் அவற்றைப் பலமுறை பார்க்கமுடியும். அப்படங்களில், ஒரு வணிகத் திரைப்படம் எப்படி இருக்கவேண்டும் என்ற பாடம் அவசியம் உள்ளது. அவற்றை முறைப்படி கவனித்தாலே இப்போதும் ஆடியன்ஸின் மனதில் நிற்கக்கூடிய பிரம்மாண்டமான மாஸ் ஹிட்களை உருவாக்க இயலும். அதுதான் பஞ்சு அருணாசலம் உருவாக்கிவைத்திருக்கும் பாணி. பி.ஏ. ஆர்ட் ப்ரொடக்‌ஷன்ஸ் என்ற அவரது நிறுவனத்தின் பெயர் சினிமா ரசிகர்களின் மனதில் இருந்து என்றும் அழியாது என்பதை என்னால் உறுதியாகக் கூற முடியும். பஞ்சு அருணாசலம் உருவாக்கியிருக்கும் *legacy* அப்படிப்பட்டது. ●

பா.ஜீவசுந்தரி

அஞ்சலி: ஜோதி லட்சுமி

ஆட்டம் பிரமாதம் ஆட்டக்காரியும் பிரமாதம்

1960களின் தொடக்கத்தில் அறிமுகமாகி 1970களின் இறுதிவரை பல மொழித் திரைகளை ஆக்கிரமித்து, பின், தனது இடத்தைத் தன் சகோதரி ஜெயமாலினிக்கு விட்டுக் கொடுத்தவர் ஜோதிலட்சுமி. இவரை எப்படி அறிமுகப்படுத்துவது சரியாக இருக்கும்? தமிழில் சிறந்த நாயக நடிகையாக வந்திருக்க வேண்டியவர் என்று அறிமுகப்படுத்தலாமா? சிறந்த குணச்சித்திர நடிகைக்குரிய அனைத்து ஆற்றல்களும் கொண்டவர் என்று அறிமுகம் செய்யலாமா? சிறந்த நடன நடிகை என்று கூறலாமா? ஆனால், இவரைக் கவர்ச்சி நடிகை என்றே தமிழ்த் திரையுலகம் கொண்டாடியது. அவரது மரணச் செய்திகளில் கூட இது தான் ஊடகங்களால் பிரபலப் படுத்தப்பட்டது.

வணிக சினிமா ஃபார்முலாவுக்கான இடுபொருட்களில் காரசார ஊறுகாயாகப் பயன்படுத்தப்பட்டவர்கள் இவர்கள். கிளப் டான்ஸ் என்றும் தர்பார் நடனம் என்றும் வில்லி டான்ஸ்

என்றும், குறத்தி நடனம் குருவிக்காரன் நடனம் என அழைக்கப்பட்டவற்றில் தங்கள் ஆதிக்கத்தைச் செலுத்தியவர்கள் இவ்வகை நடிகைகள் எனலாம். சில நேரங்களில் கதையிலும் எங்காவது ஓரிழையில் இணைக்கப்பட்டிருப்பார்கள். நடன ஆற்றலும் உடலமைப்பும் காட்சி அமைப்பில் விட்டுக் கொடுத்தலும் இதில் மிக முக்கியம்.

1950களின் இறுதி முதல் இந்திய சினிமாவில் நாயகி பாத்திரங்கள் 'கற்புக்கரசி'களாக மட்டும் ஆக்கப்பட்டு விட்டதால் இந்தக் காரசார ஊறுகாய் அவசியம் என்று எண்ணத் தொடங்கினர். இதற்காக, ஒரு படத்தின் கதை எழுத பிள்ளையார் சுழி போடும்போதே இதுபோன்ற காட்சிகளை எங்கு சேர்க்கலாம் என்று ரூம் போட்டு சிந்திக்கத் தொடங்கிவிடுவார்கள்.

ஆனால் இந்த நடன நடிகைகள் தங்கள் இருப்பைத் தக்கவைத்துக் கொள்ள எடுத்துக் கொள்ளும் பயிற்சிகளும் கட்டுப்பாடுகளும் ஒரு தவம்தான். ரசிகர்கள் நினைப்பதுபோல ஒரு கட்டற்ற வாழ்க்கையல்ல. ஜோதிலட்சுமியும் இதைத்தான் சொல்லிச் சென்றுள்ளார்.

எம்.ஜி.ஆர். - சரோஜாதேவி நடிப்பில் வெளியான 'பெரிய இடத்துப் பெண்' ஜோதி லட்சுமியின் அறிமுகப்படம். செம்பரம்பாக்கம் ஏரிக்கரையில் மணிமாலாவும் ஜோதிலட்சுமியும் குடத்தைத் தூக்கிக் கொண்டு 'கட்டோடு குழலாட... ஆட... ஆட... ஆட" என்று ஆடிப் பாடியபடியே குளிக்கச் செல்லுவார்கள். பாடலின் இடையே எம்.ஜி.ஆர். மாடுகளைக் குளிப்பாட்டியபடி வந்து காட்சியில் இணைந்து கொள்வார். கள்ளம் கபடம் இல்லாத அந்த ஜோதிலட்சுமியின் சிரிப்பும் பேச்சும் ஆளை மயக்கிப் போடும். வள்ளி என்ற கிராமத்து துடுக்குப் பெண் வேடம். டி.ஆர்.ராமண்ணா இயக்கிய படம் இது. உறவு முறையில் அவர் ஜோதி லட்சுமியின் சகோதரர். தயாரிப்பாளரும் அவரே.

அதே நேரத்தில் கவிஞர் கண்ணதாசனின் 'வானம்பாடி' யிலும் 'யாரடி வந்தார் என்னடி சொன்னார், ஏனடி இந்த உல்லாசம்' பாடல் காட்சியில் நடித்திருப்பார். ஒரே நேரத்தில் இரண்டு படங்களும் எடுக்கப்பட்டிருந்தாலும், முதலில் திரைக்கு வந்த படம் 'பெரிய இடத்துப் பெண்'. அதன் பின்னர் சில மாதங்களுக்குப் பிறகே 'வானம்பாடி' ரிலீஸ். நளினமான அசைவுகளுடன் கூடிய நடனத்துடன் அமைந்த இனிய பாடல் காட்சி அது. டைட்டிலில் கூட நடனம் : ஜோதி லட்சுமி என்று குறிப்பிடப்படிருப்பதைப் பார்க்கும்போது சாயி சுப்புலட்சுமி போல இரட்டை நடனப் பெண்மணிகளோ என்று நினைக்கத் தோன்றும்.

தஞ்சாவூர் பூர்வீகமென்றாலும் அச்சு அசல் தமிழ்ப்பெண் ஆனாலும், தெலுங்கு தேசம் ஜோதிலட்சுமியை சுவீகரித்துக் கொண்டதில் ஆச்சரியம் ஒன்றுமில்லை. இயல்பாகவே வேகமும் விறுவிறுப்பும் கொண்ட ஆடல் பாடல் காட்சிகளுக்குப் பேர் போன பூமியல்லவா? ஜோதிலட்சுமியும் அந்த ஜோதியில் ஐக்கியமானார்.

தமிழில் மிக உயரமான நடிகைகள் மிகக் குறைவு. ஒரு சில உயரமான நடிகைகளில் ஒருவராகவும் கொண்டாடப்பட்டவர் ஜோதிலட்சுமி. கவர்ச்சிகரமான கட்டுடல் மட்டுமல்லாமல் அவரது உதடுகள் பற்றியும் சிலாகித்து எழுதியது அப்போதைய 'நம்பர் ஒன்' வார இதழ். இதே கவர்ச்சிகரமான உதடுகளுக்காகக் கொண்டாடப்பட்டவர் 70களின் இறுதியில் மலையாளத்தில் 'அவளுடெ ராவுகள்' படத்தில் அறிமுகமாகி தமிழிலும் நடித்த சீமா ஒருவர்தான்.

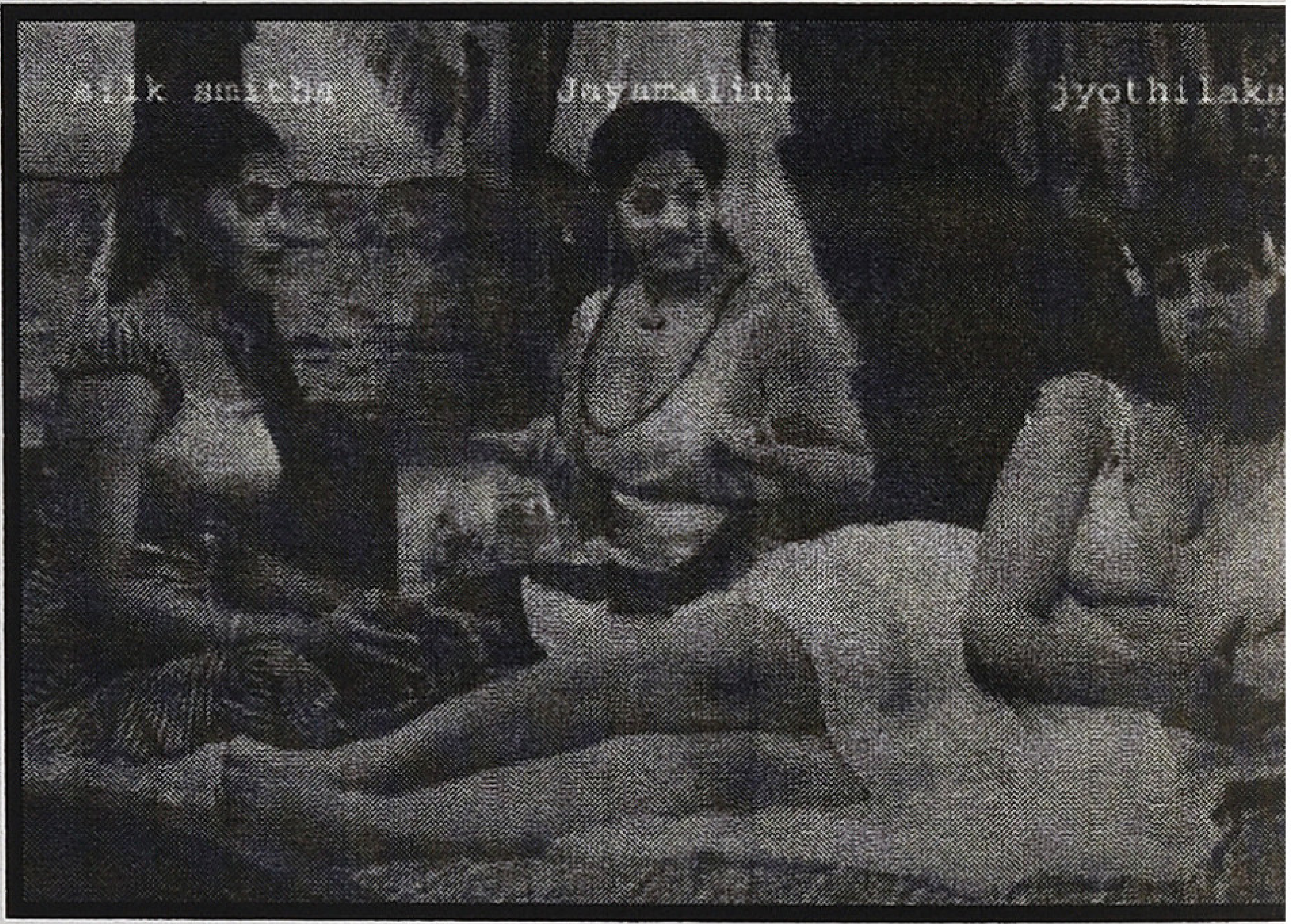
ஆரம்ப காலத்தில் ஜோதிலட்சுமியின் தமிழ்ப் படங்களும் நடிப்பும் சோடை போகவில்லை. நடிகர் திலகத்தின் சொந்தக் கம்பெனி படமான 'கலாட்டா கல்யாணம்' படத்தில் நான்கு ஜோடிகள். அதில் ஒரு ஜோடி ஜோதிலட்சுமி ஏ.வி.எம்.ராஜன். கதைப்படி நான்கு சகோதரிகளில் ஒருவர் ஜோதி. சக சகோதரிகள் மனோரமா, ஜெயலலிதா, சச்சு. இப்படத்தின் டைட்டிலில் ஜோதி லட்சுமியின் பெயரும் ஜெயலலிதாவின் பெயரும் ஒரே நேர்க்கோட்டில் இடம் பெறும். இருவருமே சமகால நடிகைகள், ஒரு சில ஆண்டுகள் முன்னும் பின்னுமாக நடிக்க வந்தவர்கள்.

ஆனால், அதன் பிறகு ஜெயலலிதா மிக அதிக உயரத்துக்குச் சென்றார். இருவருமே எம்.ஜி.ஆர். படங்களில் தொடர்ச்சியாக நடித்தவர்கள் என்றாலும், ஜெயலலிதா முதன்மைக் கதாநாயகி.

இதன் பிறகு சில ஆண்டுகளில் வெளியான 'அடிமைப்பெண்' மிக பிரம்மாண்டமான படம். கதாநாயகி ஜெயலலிதாவுக்கு டைட்டிலில் தனி கார்டு. ஜோதி லட்சுமியின் பெயர் கூட்டத்தில் ஒருவராகவே இடம் பெற்றது. முன்னவர் திரைத்துறையில் உயர்ந்த, வளர்ந்த அளவு இவர் வளரவில்லை. காலமும் நேரமும் எல்லோருக்கும் ஒரே மாதிரி அமைந்து விடுவதில்லைதானே.

தாதா மிராஸி இயக்கத்தில், வங்காளக் கதையைத் தமிழில் எடுத்த படம் 'பூவும் பொட்டும்'. இப்படத்தில் ஒரு குணச்சித்திரக் கதாபாத்திரம் அமைந்தது ஜோதி லட்சுமிக்கு. மிக வசதியான குடும்பத்துச் செல்லப் பெண், தாயின் அளவு மீறிய செல்லத்தால் வாழ்க்கையைத் தாறுமாறாக எதிர் கொண்டு, தகுதியற்ற ஒரு நபரைக் காதலித்து, ஏமாற்றப்பட்டு இறுதியில் உயிரை விடும் அப்பாவிப் பெண். இந்தப் படத்திலும் ஒரு அருமையான பாடல் காட்சி உண்டு. 'எண்ணம் போல கண்ணன் வந்தான் அம்மம்மா...' என்று முத்துராமனுடன் இணைந்து ஆடிப் பாடும் காட்சி. அடிக்கடி வானொலியில் ஒலிபரப்பப்பட்ட பாடல் இது.

'அடிமைப்பெண்', 'தலைவன்', 'நீரும் நெருப்பும்', 'ரிக்ஷாக்காரன்' என எம்.ஜி.ஆர். படங்களில் தொடர்ச்சியாக நடித்தாலும், பி.ஆர்.பந்துலு இயக்கத்தில் வெளியான 'தேடி வந்த மாப்பிள்ளை' படத்தில்தான் வித்தியாசமான ஜோதிலட்சுமியைப் பார்க்க முடிந்தது. மற்ற படங்களில் குறைவான உடையுடன் ஒரு ஆட்டத்துடன் மட்டுமே முடிந்து போன, அதிகம் நடிப்பதற்கு வாய்ப்பில்லாத நிலையில் இந்தப் படம் அவருக்கு நடிப்பதற்கான வாய்ப்பை அதிகம் அளித்தது என்றே சொல்லலாம். தெருவில் ஆடிப்பாடுவதுடன், கிடைக்கும் இடைவெளியில் கூட்டத்தினரின் பர்ஸை



பிக்பாக்கெட் அடிப்பதுமாக இரண்டாவது கதாநாயகியாக, நகைச்சுவை இழையோட, நடிப்பதற்குக் கிடைத்த வாய்ப்பைச் சரியாகவும் பயன்படுத்திக் கொண்டார். கதைப்படி, இவர் ஜெயலலிதாவின் மூத்த சகோதரி. சிறு வயதில் பிரிந்து போய் இறுதியில் குடும்பத்தில் வந்து இணையும் பாத்திரம்.

எம்.ஜி.ஆர். படங்கள் அல்லாமல், 'பட்டணத்தில் பூதம்', 'எதிரொலி' படத்தில் எஸ்.எஸ்.ராஜேந்திரனுக்கு இணை என்று வாய்ப்புகள். இது கே.பாலச்சந்தர் இயக்கிய படமும் கூட. வழக்கம் போல இப்படத்திலும் நாகேஷுடன் இணைந்து 'கல்யாணம் கல்யாணம்' என்று கல்யாண வீட்டில் கலாட்டா செய்து ஆடிப் பாடும் காட்சியும் உண்டு.

தஞ்சைத் தரணி தந்த நடனமணி

தஞ்சாவூரில் பேர் சொல்லும் பிரபல பாடகியாக விளங்கியவர் குசலாம்பாள். பரம்பரியம் மிக்க கலைக் குடும்பத்தில் பிறந்தவரான இவருக்கு ஐந்து மகள்கள். அனைவரும் ஆடல், பாடலில் புகழ் பெற்று விளங்கியவர்கள். சாஸ்திரீய சங்கீதமும் சதிராட்டமும் இவர்களின் பரம்பரைச் சொத்து. இவர்களில் மூவர் தங்களுக்குப் பின்னும் பேர் சொல்லும் பெண்களைப் பெற்றெடுத்து தமிழ்த் திரையுலகுக்கு அளித்தவர்கள்.

இரண்டாவது மகள் தஞ்சாவூர் ரங்கநாயகியின் மகள் ராஜாயி என்ற டி.ஆர்.

ராஜகுமாரி, தமிழ்த் திரையுலகில் நீண்ட காலம் கவர்ச்சிக்கன்னியாகக் கொண்டாடப் பட்டவர். அதே போல, ரங்கநாயகியின் மகனும், ராஜகுமாரியின் சகோதரருமான டி.ஆர்.ராமண்ணா இயக்குநராகவும் தயாரிப் பாளராகவும் தமிழ்த் திரையுலகில் கொடி நாட்டியவர்.

ரங்கநாயகியின் மூன்றாவது மகள் டி.எஸ். தமயந்தி ஆரம்பகால தமிழ்த்திரையுலகின் கதாநாயக நடிகைகளில் ஒருவர். இவருடைய மகள் குசலகுமாரியும் நாட்டிய நடிகையாகவும் கதாநாயகியாகவும் பல படங்களில், பல மொழிகளில் நடித்தவர்.

ரங்கநாயகியின் ஐந்தாவது மகள் எஸ்.பி.எல். தனலட்சுமி ஆரம்பகாலத் தமிழ்த் திரைப்பட நடிகைகளில் ஒருவர். இவருடைய மகள்கள் ஜோதிலட்சுமி, ஜெயமாலினி இருவரும் தங்கள் பங்களிப்பைத் தமிழ்த் திரைக்குச் செலுத்தியவர்கள். தாய், மகள் உறவு நடிகைகள் பலரில், தாயைத் தாண்டியும் சாதித்தவர்கள் பட்டியலில் இவர்களுக்கும் இடம் உண்டு. மூன்றாவது தலைமுறையாக ஜோதிலட்சுமியின் மகள் ஜோதி மீனாவும் பல படங்களில் நகைச்சுவை நடிகையாக நடித்தவர்.

நாட்டியம் குடும்பச் சொத்து என்பதால், இயல் பாகவே ஜோதிலட்சுமிக்கும் ஜெயமாலினிக்கும் அது கைவரப் பெற்றதில் வியப்படைய ஏதுமில்லை. காலப்போக்குக்கு ஏற்ப சதிராட்டம் பரதமாகி, பின் திரைப்படத்துக்கு ஏற்ப வடிவம் மாறி, கவர்ச்சி நடனங்களாகவும் மாறிப் போயின.

கவர்ச்சி நடனம் என்றாலே ஜோதி லட்சுமிக்கு ஒரு நிலையான இடம் தமிழ், தெலுங்கு என அனைத்து மொழிப் படங்களிலும் இருந்தது. இவரைப் போலவே ஆடிப் பாடிய ஹெலன், சி.ஐ.டி.சகுந்தலா, ஜெய்குமாரி, ஷ்பனம், ஆலம், விஜயலலிதா, ஜெயமாலினி, அனுராதா, டிஸ்கோ சாந்தி என நீண்ட பட்டியல் இருந்தாலும் இவர்கள் அனைவரைக் காட்டிலும் இறுதி வரை உடற்கட்டைப் பற்றி அதிகம் பேசப்பட்டவர் என்னவோ ஜோதிலட்சுமி மட்டும்தான். சில்க் ஸ்மிதா இந்தப் பட்டியலில் இருப்பவர்கள் அனைவரையும் கடந்து உச்சம் தொட்டார். அதே வேகத்தில் உயிரையும் விட்டார்.

இவர்களில் நீண்ட காலம் நாட்டிய மாடியவராகக் குறிப்பிடப்படும் ஹெலன் இடத்தையும் கைப்பற்றி, அவரையும் மிஞ் சியவர் ஜோதிலட்சுமி; ஆடும் காலம் கடந்தும் ஆடியவர் இவர் மட்டும்தான். இவரது சகோதரியான ஜெயமாலினியும் இவரும் இணைந்தும் பல படங்களில் நடித்தும் நடனமாடியும் இருக்கிறார்கள். தாயார் எஸ்.பி.எல். தனலட்சுமியின் முகச்சாயல் இருவரில், ஜோதி லட்சுமிக்கே அதிகம்.

தமிழ், தெலுங்கு, மலையாளம் என பன் மொழிப் படங்களில் நடித்தவர் நீண்ட இடைவெளிக்குப் பின் பிற்காலத்தில் ‘சேது’ படத்தின் வழியாக மீண்டும் ஆட ஆரம் பித்தவர், ஆட்டத்துடன் வில்லியாகவும் பல படங்களில் வந்து போனார். அரை நூற்றாண்டு காலம் திரையில் ஜோதி மயமாக ஜொலித்தவர்; ஆடிய காலும் பாடிய வாயும் சும்மா இருக்காது என்பது சொலவடை என்றாலும், ஒரு குறிப்பிட்ட வயதுக்குப் பின், கவர்ச்சி நடனம் ஆட வேண்டிய நிலை என்பது ஒரு பெண்ணுக்கு அவலம்தான். 68 வயது என்பதும் மனித வாழ்க்கையின் இறுதியல்ல, ஆனால், நோய்க்கு வயது ஒரு பொருட்டல்ல, அதிலும் புற்று நோய்க்கு.

உடலும் லட்சணமும் பார்வைகளும்

ஜோதிலட்சுமியில் உடலை சாமுத்ரிகா லட்சணப்படி மிகச் சரியான உடல் என்கிறார்கள். சாமுத்ரிகா லட்சணம் என்பது அளவைகளின் மதிப்பீடு என்பதை விட்டால் இது வெறும் ஆபாசமும் பார்ப்பவர்கள் பார்வையின் வக்கிரமும்தான். ஜோதிலட்சுமி, ஸ்மிதா (சிலுக்கு) ஆகியோரின் உடல்கள் சாமுத்திரிகா லட்சணப்படி அமைந்தவையாக இருக்கலாம். இன்னும் பலரது உடல்களும் இவ்வரிசையில் இருக்கலாம். சாமுத்ரிகா லட்சணம் என்பது, ஒருவரது உடல் உயரத்தில் நெற்றி இவ்வளவு உயரம், நாசி இவ்வளவு உயரம், கண்ணிலிருந்து காது இவ்வளவு தூரம், முகத்தில் வாய் (அதாவது உதடுகள்) இன்ன அளவு இருக்க வேண்டும், மார்பகங்கள் பெரிதாக இருக்க வேண்டும் என்று உள்ளங்கால் வரைக்குமான அளவீடுகள்தான். இதற்குக் கோயில் சிலைகளை உதாரணமாகச் சொல்வதும் உண்டு. சில கோயில்களில் சிறிய பெண் உருவங்களைக் கொண்ட சிலைகளும் இருக்கின்றனவே.

ஆனால் பொதுப்புத்தியில் சிலாகிக்கப்படும் சாமுத்ரிகா லட்சணப் பேச்சுகள் அனைத்தும் அப்படிப்பட்டவையல்லவே. இதற்கான கதையாடல்கள் புராணங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இதன் மூலகர்த்தா மனு. அவன் கூறியதன் அடிப்படையில் விநாயக புராணம், விஷ்ணு புராணம் போன்றவற்றில் ஏராளமாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. இவை அனைத்துமே பெண்ணைத் தங்கள் ஆளுமைக்குட்படுத்தும் போர்த்தந்திரங்கள் தவிர வேறு ஒன்றுமில்லை. பெண்ணின் நிறம், கூந்தல் என பெண் உடலை ஆராதனை செய்கிறேன் என்ற பெயரில் எழுதியதன் அடிப்படையில் அமைந்தவைதான் சக்தி உபாசனை போன்றவை. அதன் மறுபக்கம்தான் நாயகி நடிகை நடந்தால் மகாலட்சுமியே நடந்து வருவதுபோல் உள்ளது என்பதும் ஜோதிலட்சுமி போன்றவர்களை சாமுத்திரிகா லட்சணத்தின்படி இருக்கிறது என்பதும்.

யாரடி வந்தார்? என்னடி சொன்னார்?

‘வானம்பாடி’ படத்தின் ‘யாரடி வந்தார்?’ பாடலில் ஜோதிலட்சுமியின் அறிமுகமே அசத்தலாக இருக்கும். எல். ஆர். ஈஸ்வரியின் குரலில் பாடியவாறே ஆடும் நடனத்துடன் ஜோதிலட்சுமி அறிமுகமாகிறார். ஜமீந்தார்களின் மாளிகையில் அவரது பார்வைக்காக மட்டும் ஆடப்படும் நடனங்கள் அக்காலத்தில் பிரபலம். இதில் ஓ.ஏ.கே. தேவர் முன்னிலையில் ஆடுவார். அந்தக் காட்சியின் பின்னணியில் ஒரு ராஜ கம்பீரத்துடன், மிக நீண்ட இரு யானைத் தந்தங்களுடன் கூடிய அலங்காரமும், திண்டில் மிக ஒய்யாரமாகச் சாய்ந்தவாறு ஓ.ஏ.கே தேவர் ஆடல், பாடலை ரசிப்பதும் அனைத்துமே மிக கம்பீரம். நடன பாணியும் இசையும் வட இந்திய கவாலி பாணியில் அவ்வளவு இதமாகப் பொருந்திப் போயிருக்கும். ஜோதிலட்சுமியின் நடனமும் உடல் அசைவுகளும் இயல்பாகவும் ஆபாசமில்லாமலும் அற்புதமாக அமைந்திருக்கும்.

ஜோதிலட்சுமி அப்போதுதான் அறிமுக நடிகை என்பதால் ரசிகர்கள் அன்றைய கனவுக் கன்னிகளான சரோஜாதேவி, வைஜெயந்திமாலா, வஹிதா ரஹ்மான் சாயல்களை அவரிடம் கண்டிருப்பார்கள். நீங்களும் கூட பிற்கால ஜோதிலட்சுமியை மறந்துவிட்டு அக்காட்சியைப் பார்த்தால் உங்கள் கண்களுக்கும் அந்த நாயகிகள் ஒரு வேளை தென்படலாம். வேம்ப் காரெக்டர் என்றபோதும் இதனைக் கவர்ச்சி நடனம் என்ற வகையில் சொல்ல முடியாது. ஒரு நாயகி நடிகைக்குண்டான அசைவுகளே அந்த நடனத்தில் தெரியும். இப்போதைய நாயகிகளை இங்கு நான் குறிப்பிடவில்லை. பிற்கால நாயகிகள் பலரையும் வேம்ப் காரெக்டரில் ஒருங்கே பொருத்திவிட்டது சினிமா உலகம்.

ஆட்டத்தின் முடிவில் ஓ.ஏ.கே. தேவர் சொல்வார் : “ஆட்டம் பிரமாதம்; ஆட்டக்காரியும் ரொம்பப் பிரமாதம்”. ஜோதிலட்சுமி அறிமுக நடிகை என்பதால் இந்த வசனம் அவருக்கு சாதகமாகவும் கூட எழுதப்பட்டிருக்கலாம். ஆனால், அதுவே கூட ஜோதிலட்சுமியின் திரை வாழ்க்கையை, எதிர்காலத்தை நிர்ணயம் செய்து விட்டதோ என நினைக்கத் தோன்றுகிறது. ●

சினிமா மந்திரம்

கலாப்ரியா

காய்ச்சல் அல்லது காலரா ஊசி போட்ட விளைவு என்று நினைக்கிறேன், ஆறு அல்லது ஏழு வயது இருக்கும். பள்ளிக்கூடம் போகாமல் வீட்டில் இருந்தேன். அப்பாவின் சபை, வீட்டின் தார்சாலில் கூடி இருந்தது. அது வழக்கமாய்க் கூடும் வெளி வட்டம். அவரது உள்வட்டம் மதியச் சாப்பாட்டிற்கு மேல், மாடியில் கூடும். (உள் வட்டம் வெளி வட்டம் என்பதெல்லாம் இப்போதைய பாஷை) இங்கே பக்கத்து வீட்டில் உள்ளவர்கள் பின்னால் புறவாசலில் குடியிருப்பவர்கள் என்று கூடி இருப்பார்கள். நான் பட்டாசாலிலேயே படுத்திருந்தவன் அம்மாவை நச்சரித்து தார்சாலில் ஒரு பாயை விரிக்கச் சொல்லி, வந்து படுத்துக் கொண்டு அவர்கள் பேசுவதைக் கேட்டுக் கொண்டிருந்தேன். அப்பா அப்போது மெட்ராஸ் போய்த் திரும்பி இருந்தார். அவ்வப்போது போய் வருவார். திருநெல்வேலி சினிமாக் கொட்டகை சார்ந்த அவரது சிநேகிதர்கள் அப்போது படம் எடுத்துக் கொண்டிருந்தார்கள், குல தெய்வம் படமாக இருக்கலாம். ஷூட்டிங் எடுப்பது பற்றிப் பேசிக் கொண்டிருந்தார். அப்பா கைகளைப் பக்கவாட்டில் நீட்டிக் கை தட்டுவது போல் ஏதோ செய்து காண்பித்தார், இப்படிச் செஞ் சதும் ஷூட்டிங் ஆரம்பிக்கும். உக்கார்ந்து பார்க்கவே முடியாது, போரடிக்கும்... என்று சொல்லிக் கொண்டிருந்தது பசுமையாய் நினைவில் இருக்கு. அது ஏன் அப்படிச் செய்கிறார்கள் பண்ணையாரே என்று, எனக்குத் தோன்றிய கேள்வியை அவர்களே கேட்டதற்கு ஏதோ மழுப்பலாகவே பதில் சொன்னார். அதற்குள் போத்தி ஓட்டலிலிருந்து எல்லோருக்கும் ஆரஞ்சு கிரஷ் வந்து விட்டது. நானும் கேட்டதற்கு ச்சீ, காயச்சல் கண்ணு முழிக்காமக் கிடந்தேன்னு சொன்னாங்க கூல் டிரிங் கேக்கற ஆளைப்பாரு என்று கதை கேட்கக் கூடியிருந்தவர்களில் யாரோ சொன்னார்கள். அப்பா குளிச்சி போனதும் குடி என்று ஒரு அரைத் தம்ளர் கொடுத்தார். அதுதான் அப்பா.

அப்பா பக்க வாட்டில் கைகளை நீட்டித் தட்டிக் கண்பித்தது, கிளாப்

அடிப்படைத்தான் என்று பின்னாளில் புரிந்தது, அது எடிட்டிங்கில் எவ்வளவு தூரம் பயன் படும் என்பது ரொம்பப் பின்னால் ஸ்டுடியோவிற்குள் சுற்றித் திரியும் போது தெள்ளெனத் தெரிந்தது. கனவுத் தொழிற்சாலைக்குள் செல்லும் கனவு என்பது ஒவ்வொரு சினிமா ரசிகனின் ஆசை. பல நண்பர்கள், மெட்ராஸ் போக வாய்ப்புக் கிடைத்த நண்பர்கள், ஸ்டுடியோ வாசலில் தவம் கிடந்து வெறும் காத்திருப்போடு வந்திருக் கிறார்கள். அவர்களிடமும், சென்னையையே மிதித்திராதவர்களிடமும், உள்ளே நுழைய வாய்ப்புக் கிடைத்தவர்கள் சொல்லும் கதைகளுக்கு ஏக மரியாதை இருக்கும். ஆனால் அதெல்லாம் சர்வர் சுந்தரம் படம் வரும் வரை. அதில் ஷூட்டிங் பார்த்தவர்கள் சொல்லும் கதைகளான, சினிமா மழை, பேக் புரொஜக்ஷனில் பைக் அல்லது குதிரை ஓட்டுவது எல்லாவற்றையும் காட்டி விட்டார்கள்.

சர்வர் சுந்தரம் *"Errand boy"* ஆங்கிலப் படத்தின் தழுவல். ஜெரி லூயிஸ் நாகேஷின் மிகப்பெரிய ஆதர்ஸம். எரண்ட் பாய் படத்தைப் பார்த்த எங்களில் சிலருக்கு சர்வர் சுந்தரத்தின் காட்சிகள் வியப்பாக இல்லை. ஆனால் அதில் பாலசந்தரின் தமிழ் முத்திரை இருக்கும். எரண்ட் பாய் சனி ஞாயிறு காலைக் காட்சியில்தான் தியேட்டரில் காட்டினார்கள். சனிக்கிழமை ரிசல்ட் கேட்டு ஞாயிற்றுக் கிழமை காலைக் காட்சிக்கு கடுமையான கூட்டம். அப்போதெல்லாம் காலைக் காட்சிக்கு பாதிக் கட்டணம். அதாவது 31 பைசா பெஞ்சு டிக்கெட் 18 பைசா, 66 பைசா பேக் பெஞ்சு 31 பைசா.. இப்படி. அதிக பட்ச டிக்கெட்டே 2.06 பைசாவாகத்தான் இருக்கும். அப்படியும் அந்த ஆங்கிலப் படத்தைப் பார்த்தவர்களை விடக் கேள்விப்பட்டவர்களே அதிகம். அதனால் சர்வர் சுந்தரம் பயங்கர ஹிட் ஆகி விட்டது. அப்புறம் ஜெரி லூயிஸ் திரு நெல்வேலி வரை பிரபலமாகி விட்டார். அவர் படமெல்லாம் ரெகுலர் காட்சிகளாகவே திரையிட்டார்கள். ஜெர்ரியின் நட்டி ப்ரொஃபசர், சிண்டெர் ஃபெல்லா போன்றவை திருநெல்வேலியில் தினசரிக் காட்சிகளாக ஒரு வாரம் ஓடின. நட்டி புரொஃபசர் அற்புதமான படம்.

இன்றும், 53 வருடங்களாக அமெரிக்க தேசிய சினிமா காப்பகத்தில் அதன் பிரதியினைப் பத்திரமாகப் பாதுகாக்கிறார்கள். அதன் இறுதியில் காட்டப் படும் நடிக நடிகைகள், கலைஞர்களின் பட்டியலில், அவர்கள் நேரில் தோன்றுவார்கள். அதையே பொம்மை தமிழ்ப் படத்திலும் எஸ். பாலச்சந்தர் வைத்திருப்பார். (தையெல்லாம் முன்பே மணமகள் படத்தில் கலைவாணரும் செய்திருப்பார்)

சர்வர் சுந்தரத்திலிருந்து சினிமாவுக்குள் சினிமாவைக் காண்பிக்கும் கதைகள், காட்சி களுக்கு ரசிகர்களிடம் வரவேற்பு அதிகம் உண்டாகி விட்டது. அது ஒரு ராசியான விஷயமாகவும் பட்டது. எம்.ஜி.ஆர் குதிரையில் போகும் காட்சிகள் எல்லாம் இப்படித்தான் என்று ஒரு சாரார் சொல்ல, சிவாஜிக்கு பாவ மனிப்பு படத்தில், "மனிதன் மாறி விட்டான்" பாடலில் சைக்கிள் கூட ஓட்டத் தெரியாதே, ஸ்டாண்ட் போட்டுல்ல மிதிப்பார் என்று எதிரணி சொல்லும். எனக்குத் தெரிந்து வானம்பாடி படத்தில்தான், சினிமாவுக்காகப் பாடல் ஒலிப்பதிவு செய்யும் காட்சி எடுக்கப் பட்டது. ஆனால் அதில் கே.வி.மகாதேவன் காட்சியில் தோன்ற மறுத்து விட்டார். சர்வர் சுந்தரத்தில் விஸ்வனாதன் மட்டும் வருவார். டி.கே.ராமமூர்த்தி மறுத்து விட்டார். அதற்கு அப்புறம் மைக் மோகன் படங்களில் நிறையப் பாடல் பதிவு காட்சிகள் வந்தன.

சர்வர் சுந்தரம் வந்த சில நாட்களிலேயே எங்க வீட்டுப் பிள்ளையில் சினிமா ஷூட்டிங், ஸ்டுடியோக்கள் எல்லாம்

வரும். ஒரு சண்டை ஷூட்டிங் காட்சியில் எம்.ஜி.ஆர் எல்லோரையும் நிஜமாகவே பின்னி எடுப்பது போல ஒரு காட்சி வரும். ஆனால் இவையெல்லாம், நிஜ சினிமாச் சண்டைகளையும் பாடல்களையும் ஃப்ரேம் ஃப்ரேமாக எடுத்துக் குவித்து, அது எடிட்டிங்கிற்குப் பிறகே நாம் திரையில் காண்கிற வடிவுக்கு வருகின்றன என்று காட்டப்பட்டதே கிடையாது. ராமன் எத்தனை ராமனடி சிவாஜி படங்களில் நன்றாக ஓடிய படம். இன்றைக்குப் பார்த்தால் அது சுத்த ஃப்ளாப் படமாக இருக்கும். சாப்பாட்டு ராமன், சென்னைக்கு வருவார். (அதற்கு எழும்பூர் ரயில் நிலையத்தை ஓவர் லேப்பாகக் காண்பித்தால் போதும்) அப்புறம் அவர் சினிமாஸ்டுடியோவிற்குள் அதே அப்பாவியாக நுழைவார். கருணை மிக்க ஒரு இயக்குநர் அவரைப் படிக்காத மேதையாக்கி விடுவார். பாசமலராகி விடுவார், வீரபாண்டிய கட்ட பொம்மனாகி விஜயகுமாராக கிராமத்திற்கே திரும்பி வந்து வில்லன்களைப் பழி வாங்குவார்.

சர்வர் சுந்தரம் படத்தின் வெற்றித் தாக்கம் குறையாமல், பாலசந்தர் பாமா விஜயம் எடுத்தார். ஒரு நடிகை பக்கத்து வீட்டில் குடியேறுவதால் ஒரு நடுத்தர வர்க்கக் குடும்பத்தில் ஏற்படும் காமெடியான குழப்பங்களை நன்றாகவே எடுத்திருந்தார். இதில் ஸ்டுடியோ வரவில்லையென்றாலும் நடிகையின் சொகுசு வாழ்க்கை நன்றாகக் காண்பிக்கப்பட்டது. இதில் ராஜஸ்ரீக்குப் பதிலாக நடிக்க அன்றைய பிரபல நடிகை அணுகப்பட்டார். ஆனால் அவருடைய கார்டியன் கதாநாயகர் அதைத் தவிர்க்கும்படி அறிவுறுத்தினார், அதனால் ராஜஸ்ரீக்கு அந்த வாய்ப்பு கிடைத்ததாக ஒரு கிசு கிசு உலவியது. அப்போது கிசு கிசுக்கள் பத்திரிகைகளில் வருவதில்லை. ஆனால் செவி வழிச் செய்தியாக வந்து கொண்டே இருக்கும். இப்படி செவி வழியாக வந்தவற்றில் பல உண்மைகளாகவும் இருந்திருக்கின்றன. அப்புறம் இந்த "உண்மைகளை" நிறுவும் பொறுப்பை பிரபல வார இதழ் "கிசிகிசு" என்ற பெயரில் எழுத ஆரம்பித்து விட்டது. அதற்கும் ஸ்டார் ட்ஸ்ட், இந்தி சினிமா இதழின் ஆசிரியர் ஷோபா டே தான் பாதை போட்டவர்.

ஆண்டன் செக்காவின் பிரபலமான கதையான ஆக்ட்ரெஸ் (நடிகை) என்பதை ஒட்டி எடுக்கப்பட்ட மீண்டும் கோகிலா படத்தில் தீபா நடிகையாகவும் அவருக்கு வக்கீலாக வரும் கமல் வடிக்கும் ஜொள்ளைப் பற்றியுமாக படத்தில் வரும் சினிமாக் காட்சிகள் சுவாரஸ்யமானவை. அதே போல சலங்கை ஒலியில் சினிமாவில் நாட்டிய ஆசிரியராக (உதவியாளர்) வரும் கமல் படும் பாடுகள் நன்றாக இருக்கும். "ஒரு நாயகன் உதயமாகிறான்" என்று அறைகூவல் விடுக்கும் பாடலுடன் சினிமா உலகில் பாக்கியராஜ் அடி எடுத்து வைக்கும் காட்சிகள் கொண்ட தாவணிக் கனவுகள் சினிமா சம்பந்தப்பட்ட பல விஷயங்களை, குறிப்பாக 'பாரதிராஜாவின் காரியார்த்தமான கோபம் உட்பட, நன்கு காண்பித்திருந்தது.

நான்கு திருடர்கள் ஒன்றாகச் சேர்ந்து ஒரு சினிமாப் படம் எடுக்கும் நான்கு கில்லாடிகள் தமிழில் நல்ல நகைச்சுவைப் படங்களில் ஒன்று. ஏ.எல். நாராயணன் கதை வசனம். (அதற்கு மூலம் எங்கிருக்கிறது என்று தெரியவில்லை). "பூக்கடைப் பக்கம் டீக்கடையோரம் ஏக்கத்தோட நான் காத்திருந்தேன் என்னாத்தே நீயும் வரலை..." என்ற பாடல் கூட அவர் எழுதியதுதான். ஜெய்சங்கர், மனோகர். சுருளிராஜன், தேங்காய் சீனிவாசன் ஆகிய நான்கு கில்லாடிகள் திருடிய பணத்தைக் கொண்டு, நாயகன் சி.எல்.ஆனந்தனை, முகத்தில் ஆசிட் ஊற்றி விடுவதாக மிரட்டியும் எடுக்கும் படம். பாதிப் படத்தில் கதநாயகன் பண்ணும் ரவுசை வேடிக்கையாக அடக்கி படத்தை முடித்து அதன் நூறாவது நாளுக்கு ஜெயிலில் இருந்து நாலு பேரும் வருவார்கள். அந்தக் காலத்தில் ரவுசு பண்ணிய பெரிய தலை நடிகர்களைச் சாடுகிற படமாக அமைந்திருந்தது. அது மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் படம் என்பதால் தலைகளால் ஒன்றும் எதிர்ப்புக் காட்ட முடியவில்லை.

சினிமா உலகின் ஆடம்பர, பொய் நெருக்கடிகளிலுமிருந்து தப்பிக்க எண்ணும் ஒரு நடிகையின் கதையாக சுமதி என் சுந்தரி வந்தது. (இதன் மூலக்கதையும்

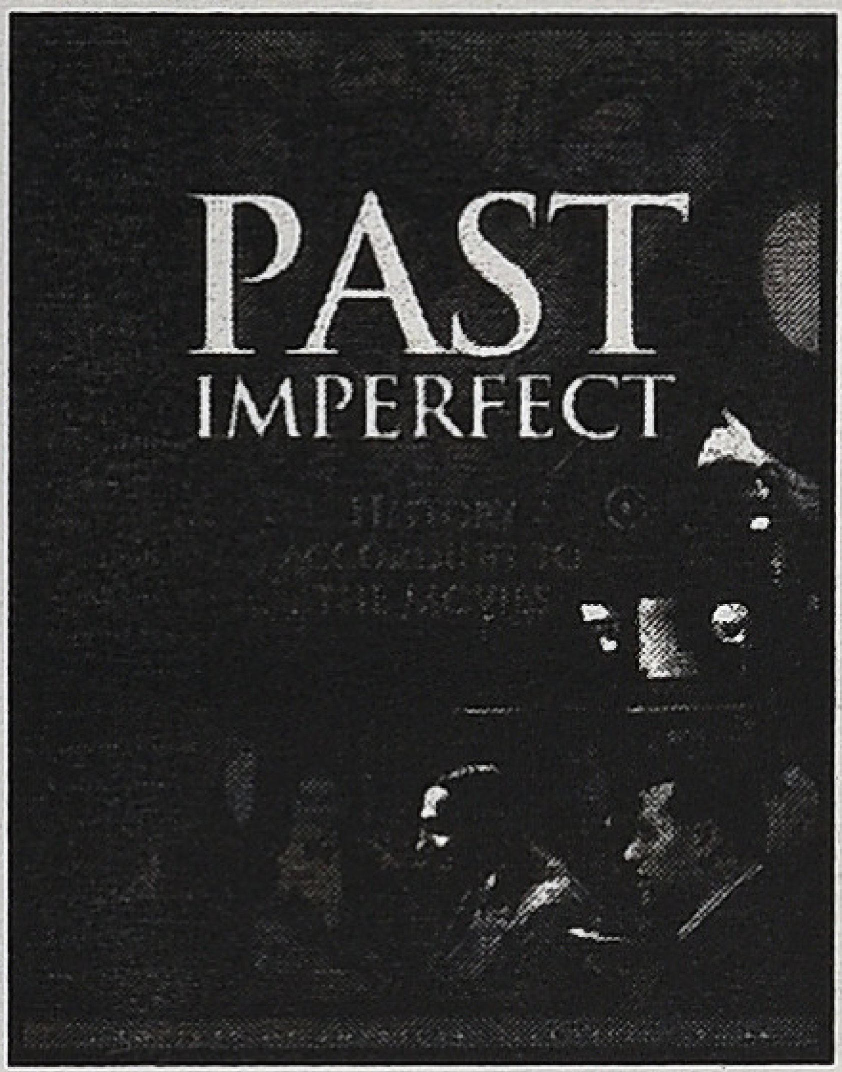
வங்காளமோ இந்தியோதான்) இதன் டைட்டில் கார்டில் மர்லின் மன்ரோ போன்ற ஆங்கில நடிகைகளின் அரை குறைப் படங்களைக் காட்டுவார்கள். சிவாஜி கணேசனின் சொந்தப் படமான இதில், அன்றையப் பல கதாநாயகியரின் உண்மையான ஆதங்கமாகவே இந்தப் படத்தின் கதை இருந்தது என்று ஏதோ ஒரு பத்திரிகையில் எழுதின நினைவு. வி.கோபாலகிருஷ்ணன் சினிமா டைரக்டராக அழகாக நடித்து இருப்பார். அவர் ஒரு அற்புதமான கலைஞன். உண்மையிலேயே அவர் படங்களை இயக்கி இருக்கலாம். அவ்வளவு தூரம் சினிமா பற்றித் தெரிந்தவர். (ஒரு முறை, ஆங்கிலப் பட இயக்குநரான டேவி லீன் ப்ரிட்ஜ் ஆன் தி ரிவர் க்வாய், லாரன்ஸ் ஆஃப் அரேபியா. டாக்டர் ஷிவாகோ போன்ற பிரம்மாண்டங்களை இயக்கியவர் பற்றி பொம்மை சினிமா இதழில் ஒரு கட்டுரை எழுதி இருந்தார்.) ஒரு நடிகையின் கதையாக வந்து மிகச் சிறப்பாக அமைந்த இன்னொரு படம், மறுபக்கம். ரோஹிணியும் ரேவதியும் பாலு மகேந்திராவும் சேர்ந்து சிறப்பாகச் செய்த ஒரு படரோஹிணியின் நடிப்பு அபாரமாக இருக்கும். நிஜமான ஒரு தமிழ் இயக்குநரின் வாழ்வில் நடந்தது என்று கிசுகிசுக்கப்பட்டாலும் அருமையான புனைவை உள்ளடக்கிய படம். இதே போல இயக்குநர்கதநாயகி மகன் என்று ஒரு முக்கோணக் கதையான இமயம் படத்தில் சிவாஜி நடித்திருந்தார்.

எம்.ஜி.ஆர் படங்களில், சினிமாப் பாத்திர எம்.ஜி. ஆர் போக, நிஜ எம்.ஜி.ஆர் பாத்திரத்தி லேயேயும் வருகிற இரண்டு படங்களில் எங்கள் தங்கம் பரவாயில்லாமல் இருக்கும். தேர்த் திருவிழா படத்தில் நாடகத்திற்கு தலைமை தாங்க வருவார். நிஜ எம்.ஜி.ஆரை சினிமா எம்.ஜி.ஆரும், ஜெயலலிதாவும் ரசிகர்கள் போலத் தொட்டு மகிழும் காட்சிகள் எல்லாம் வரும். நாடகமும் சரியாக இருக்காது காட்சிகளும் சரியாக இருக்காது. படத்திலும் கதையே இருக்காது. ஆனால் படத்தில் ஜெயலலிதா கிராமத்திலிருந்து சென்னைக்கு வந்து நடிகையாகி விடுவார். அவர் சிபார்சில், எம்.ஜி.ஆருக்கே சினிமாவில் வேஷம் கிடைக்கும். வாள் சண்டை வீரராக நடிப்பார். என்னவெல்லமோ இருந்தும் படம் ஓடவில்லை.

அது எப்படி என்று புரியவில்லை, சினிமாக் கதாநாயகன் என்றால் மட்டும் சினிமா சான்ஸ் தானே தேடி வந்து விடும். சபாஷ் மாப்பிள்ளே படத்திலும் பம்பாய் போய் எம்.ஜி.ஆர் சினிமா சான்ஸ் கிடைத்து நடித்து விட்டு ஸாரி அடித்து நொறுக்கி விட்டு வந்து விடுவார். அதே போல் மனம் ஒரு குரங்கு படத்தில் சோ, பாவப்பட்ட விஜயாவைப் பெரிய சினிமா நடிகையாக்கி விடுவார். பெர்னார்ட் ஷாவின் பிக் மேலியன் மை ஃபேர் லேடி படமாக வந்து, அதை மனம் ஒரு குரங்காக கிளை தாவ வைத்திருப்பார் சோ. ஏணிப்படிகள் படத்திலும், கிராமத்திலிருந்து ஷோபாவை அழைத்து வந்து சினிமா நடிகையாக்கி விட்டு தான் தெருவில் நிற்பார் சிவகுமார். அன்றிலிருந்து இன்று வரை சினிமாவை உள்ளடக்கிய சினிமாக்கள் நிறைய உண்டு. கறுப்புப் பணம், தாயின் கருணை, நட்சத்திரம், புதுப்புது அர்த்தங்கள், சிகரம், மூன்று முடிச்சு என்று ஏகத்திற்கு உண்டு. சினிமாவுக்குள் சினிமா என்பது ஒரு வகைமையான சினிமாக்கதை அதை அவ்வப்போது திரையுலகம் தூசி தட்டி எடுத்து முயன்று பார்க்கும்.

சமீபமாக 'டிஷ்யூம்' படத்தில் ஜீவா ஸ்டண்ட் மேனாக வருவார். சினிமாவை வைத்து எடுக்கப்பட்ட நல்ல சினிமா இது. பிரமாதமாக ஓடிய பிளாக் ஹியூமர் படமான ஜிகர் தண்டா சிறப்பாகவே வந்திருந்தது. ஆனால் படத்தை முடிப்பதில் கே.பாலசந்தர் போல சற்றுத் திணறி இருப்பார், சுப்புராஜ். பொதுவாக ஒரு படம் நன்றாக, எல்லா அம்சத்திலும் நன்றாக அமைவதென்பது உதாரணமாக எங்க வீட்டுப் பிள்ளை, காதலிக்க நேரமில்லை, தில்லானா மோகனாம்பாள், பாட்ஷா, சலங்கை ஒலி போல எப்போதாவது நடக்கக் கூடியது. நன்றாக வரவேண்டுமென்ற நம்பிக்கையில் ராசியான கைகளால் "கிளாப்" அடித்து ஆரம்பித்து வைப்பார்கள். அப்படியே தொடங்கினாலும் எல்லாமும் நன்றாக அமைந்து விடுவதில்லை. ஏன்? அது சினிமாவுக்கே தெரியாத சினிமா மந்திரம். ●

அ.ராமசாமி



புனைவெனும் வரலாறும் வரலாறென்னும் புனைவும்

காந்தி எனும் பெயர் வைத்துக்கொண்ட நபர் ஒரு கதை

மோகன் தாஸ் கரம்சந்த் காந்தி என்னும் மகாத்மா காந்தியைப் பாடமாகப் படித்ததற்கு முன்பே எனக்குக் காந்தியாரைத் தெரியும். இத்தனைக்கும் நான், இந்திய விடுதலைக்குப் பிறகு பத்தாண்டுகள் கழித்துப் பிறந்தவன். எனக்குத் தெரிந்த காந்தியார், தச்சபட்டியென்னும் எனது கிராமத்தோடு ஐந்து கிராமங்களை அடக்கிய பஞ்சாயத்தின் தலைவர். அவரது உண்மையான பெயரை, எனது மூத்த அண்ணனின் திருமணப்பத்திரிகையில் பார்த்துத் தெரிந்துகொண்டேன். அதிலும்கூட காந்தியார் என்ற '...........', அவர்களது தலைமையில் என்று அச்சிடப்பட்டிருந்தது. அச்சிடப்பட்ட அந்த உண்மைப்பெயரும் அன்றோடு மறந்துவிட்டது. அதற்கு முன்பும் பின்பும் எனது நினைவில் இருக்கும் பெயர் காந்தியார்தான்.

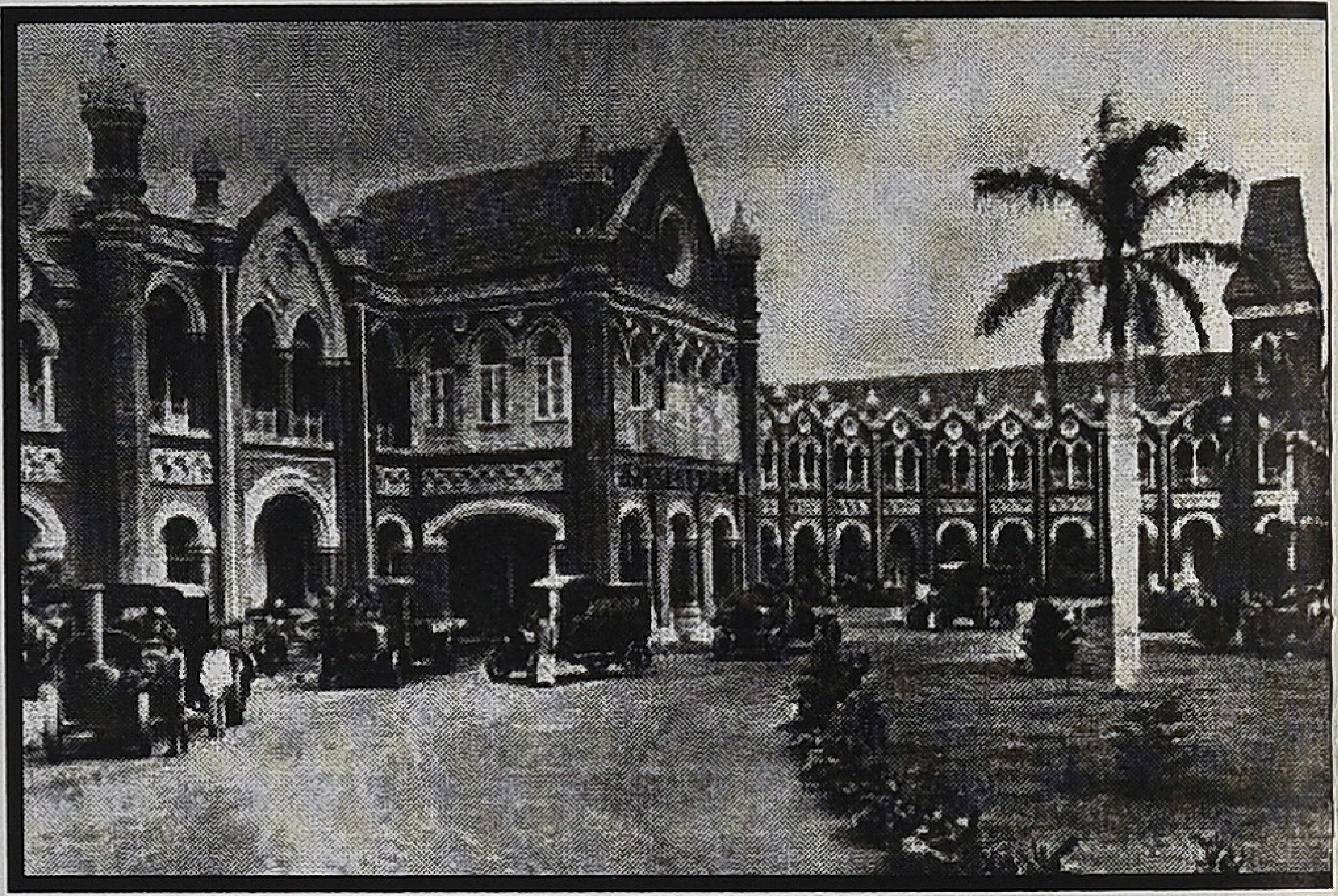
காந்தியார், பெயராக மட்டுமல்ல; உருவமாகவும் நினைவில் இருக்கின்றார். எனது தொடக்கப்பள்ளிக்காக ஓடைமணலில் நடந்து தாழங்குளம் வழியாக முக்கால் மைல்தூரம் உத்தப்புரத்திற்கு நடந்துபோகவேண்டும். குளித்துவிட்டுச் சட்டை போடாமல் கதர்த்துண்டை இரண்டாக மடித்துக் கட்டிக்கொண்டு அவரது தோட்டத்திலிருந்து நடந்து வருவார். பின்னால் நடந்துவந்து என்னைத் தாண்டிச் சென்று விடுவார். நடையில் தளர்ச்சியெல்லாம் இருக்காது. நீளமான கால்கள் என்பதால் உயரமாக இருந்தார். கைகளும் நீளமாகவே தொங்கும். கண்ணாடி போடாமல் நடக்கும்போது தரையைப் பார்த்தபடி நடப்பார். அதனால் முதுகு வளைந்திருப்பதுபோலத் தோன்றும். அப்படி நடந்துவரும் அந்த உருவத்தைக் காந்தியார் எனச் சொன்னது சரியானது என பாடப் புத்தகத்தில் மகாத்மா காந்தியைப்

பார்த்து ஒத்துக்கொண்டது மனம். ஆனால் பள்ளி இடைவேளையில் வெளியே வரும்போது கோயில் திண்டில் உட்கார்ந்திருக்கும்போது காந்தியார் காணாமல் போய்விடுவார். காரணம், தொளதொளத்துத் தொங்கும் கதர் ஜிப்பாவும் வேட்டியும்.

ஒரு வரலாறு

காந்தியும் காமராசரும் வரலாற்றுப் பாத்திரங்கள். ஆனால் எனது நினைவில் அவர்களைச் சித்திரமாகத் தீட்டியவர் ஊராட்சி மன்றத் தலைவர் பொன்னுச்சாமியா பிள்ளை. பொன்னுச்சாமியா பிள்ளையை நாவலின் மையப்பாத்திரமாக எழுதிப் புனைவாக ஆக்கலாம். அவரை எழுதும்போது உத்தமப்புரம் பஞ்சாயத்தின் வரலாறாக அந்தப் புனைவு மாறிவிடும். ஆம். உத்தமப்புரம் என்னும் தீண்டாமைச் சுவர் எழுப்பி வரலாறு படைத்த அந்தக் கிராமத்தின் தலைவராக இருந்தவர்தான் காந்தியார். மொத்தப் பஞ்சாயத்துக்கும் அவரால் தொடங்கப்பெற்ற பள்ளிக்கூடம் தான் ஒரேயொரு பள்ளி. அதில்தான் நான் படித்தேன். என்னோடு அந்தப் பஞ்சாயத்தின் அனைத்துச் சாதிப் பையன்களும் பெண்பிள்ளைகளும் படித்தார்கள். சுவரெழுப்பித் தடுக்கப்பெற்ற அரிசனத் தெருப்பையன்களும் படித்தார்கள். காந்தியார் தோற்கடிக்கப்பட்ட பின் பஞ்சாயத்தின் ஐந்து கிராமங்களுக்கு ஐந்து பள்ளிக்கூடங்கள் வந்தன. ஆறாவதாக ஒரு பள்ளிக்கூடம் அரிசனங்கள் மட்டும் பயிலும் பள்ளியாக வந்தது. ஒரு பள்ளி, ஆறு பள்ளிகளாக மாறிய வளர்ச்சி, அரிசனங்களுக்குக் கூடுதல் சலுகைகள் வழங்கவேண்டும் என்ற நோக்கத்தோடு ஒதுக்கி வைக்கப்படும் பின்னடைவோடும் வந்தது.

ஒரு ஊரையோ, நிகழ்வையோ வரலாறாக எழுத விரும்பும் நபருக்குத் தேவை ஆதாரங்கள்; சான்றுகள். உத்தமப்புரத்தின் வரலாற்றை எழுதவிரும்பும் வரலாற்றாய்வாளன் செய்ய வேண்டியது களப்பணி. ஊரின் எல்லை, காலம், கணக்கு, புள்ளிவிவரங்கள், தீர்மானங்கள், படங்கள், பட்டயங்கள், வழக்குகள், தீர்ப்புகள், மீறல்கள், இடப்பெயர்வுகள் எனச்



சான்றுகளை இணைக்கவேண்டும். இணைத்துத் தொகுத்துத் தருகின்றபோது வரலாறாக நம்பப்படுகிறது. நம்பப்படும் வரலாறு உண்மை. உண்மையைத் தரும் நோக்கத்தில் தொகுக்கப்பட்டு இணைக்கப்பட்ட சான்றுகளில் விடுபடல்களும், அதற்கான நோக்கங்களும் இருக்கின்றன என, இன்னொருவர் சொன்னால் அந்த வரலாறு கேள்விக்குரியதாக ஆகிவிடும். அப்போது அந்த வரலாறே புனைவாக மாறிவிடும்.

வரலாறுகள் உள்ளன; வரலாறு இல்லை

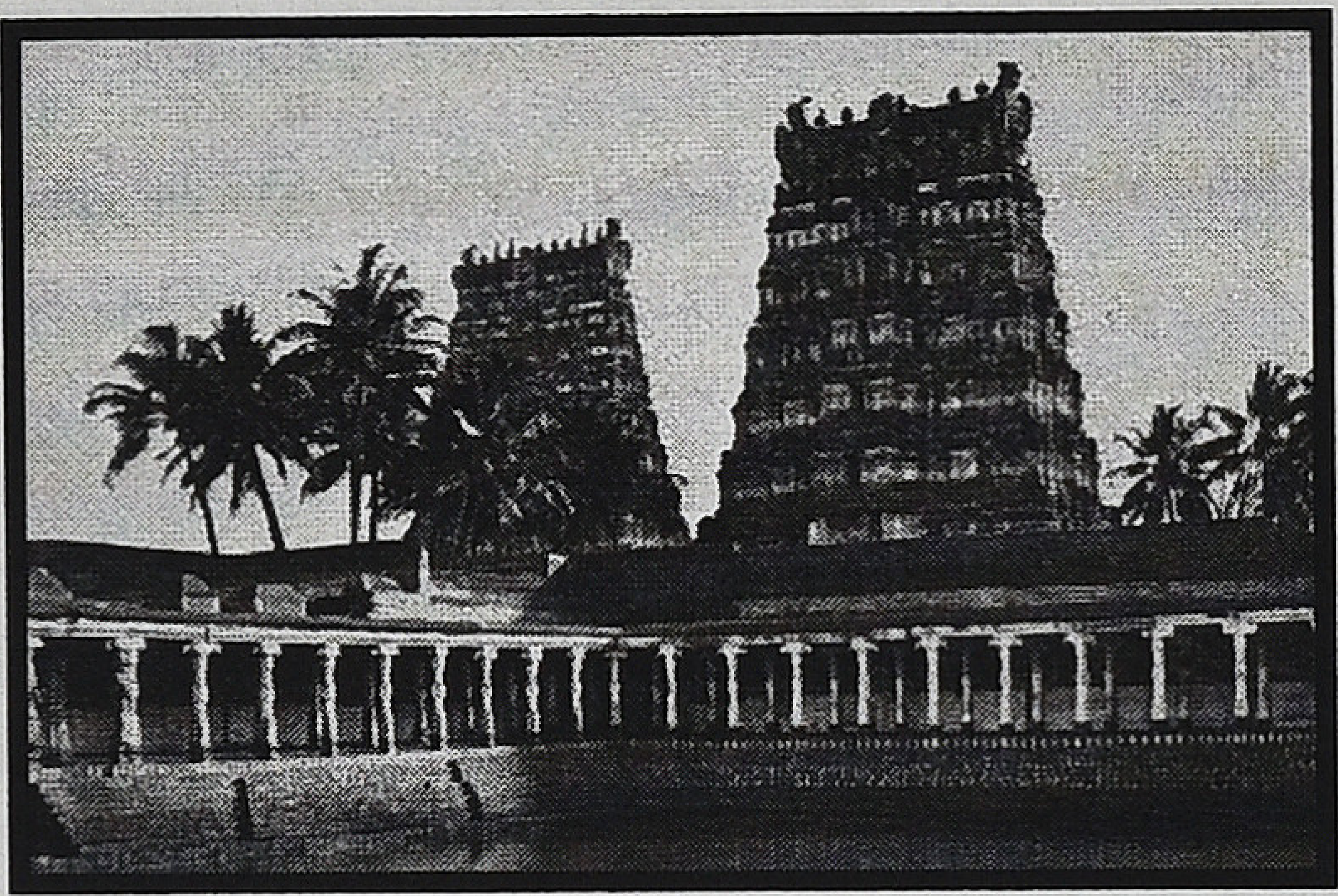
எழுதப்பெற்ற வரலாறுகள் எல்லாம் புனைவுகளாக மாறிக்கொண்டிருக்கும் காலம் நமது காலம். என்றாலும் வரலாறுகள் தேவைப்படுகின்றன. ஆம் வரலாறல்ல; வரலாறுகள் தேவைப்படுகின்றன. ஒவ்வொன்றிற்கும் வரலாறு எழுதப்படவேண்டிய தேவை இருப்பதைப்போல, அவற்றிலிருந்து வரலாற்றையும் எழுதமுடியும் என்ற நம்பிக்கையும் இருக்கிறது. தமிழக வரலாற்றை எழுதுவதற்கு ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் சிலவகையான சான்றுகள் முதன்மையாக உதவுகின்றன. நம்பத்தகுந்த ஆதாரங்கள் அல்ல என்றபோதும் இலக்கியங்களைக் கொண்டே முற்காலப் பாண்டியர்கள், சோழர்கள், சேரர்கள் காலத்து வரலாற்றை உருவாக்கியுள்ளோம். களப்பிரர்கள் காலம் இருண்ட காலம் என்றொரு கற்பிதத்தை உருவாக்கியதின் பின்னணியில் இருப்பன இலக்கியங்கள் கூட அல்ல. தொன்றுதொட்டுச்

சொல்லப்பட்ட பழங்கதைகளைக் கொண்டே கடல்கொண்ட தென்னாடு, மூன்று சங்கங்கள் பற்றியெல்லாம் பேசுகிறோம். பிற்காலச் சோழர்கள், பாண்டியர்கள் காலத்தை எழுதத் தேவையான கல்வெட்டுகளும் பட்டயங்களும் செப்பேடுகளும் கிடைத்தபின் நம்பத்தக்க வரலாற்றை உருவாக்கினார்கள் வரலாற்றாசிரியர்கள். கடந்தகாலங்களை ஆட்சித் தொடக்கம், நிகழ்வுகள், முடிவு என முறைப்படுத்தி எழுத முடிந்த நமக்குக் காலனிய காலத்தைப் பற்றிச் சொல்லத் தேதியுட்படப் போதுமான சான்றுகள் கிடைக்கின்றன. ஆனால் அவற்றைப் பயன்படுத்திக் காலனிய வரலாற்றை எழுதும் முறைமைதான் தமிழில் உருவாகவில்லை. நாயக்கர்கள் கால வரலாற்றையெல்லாம் சொல்லும் வரலாற்று நூல்கள் தமிழில் கிடைக்கின்றன. ஆனால் ஆங்கிலேயக் கிழக்கிந்தியக்கம்பெனி காலத்தையும், பிரிட்டனின் நேரடியாட்சிக் காலத்தையும் சொல்லும் வரலாற்று நூல்கள் இல்லை. விடுதலைக்குப் பிந்திய தமிழக வரலாற்றை முறையாகச் சொல்லும் வரலாற்றை எழுதும் வரலாற்றாசிரியர்கள் ஒருவரையும் காணோம். முழுமை வரலாற்றுக்குப் பதிலாக உதிரியான வரலாறுகளே கிடைக்கின்றன. கட்சிகளின் வரலாறுகளைக் கட்சிக்காரர்களே எழுதுகிறார்கள். சாதிகளைப் பற்றிய, சாதிச்சங்கங்களைப் பற்றிய வரலாற்றை அவரவர்களே எழுதுகிறார்கள். கவிதை, நாடகம், புனைகதை, திறனாய்வு வரலாறுகள் எழுதப்பெற்றுள்ளன. அச்சுப் பண்பாட்டின் வரலாறுகூட எழுதப்பட்டுள்ளன. பாலங்கள், கோயில்கள், ஊர்கள், நகரங்கள் என இடங்களைப் பற்றிய வரலாறுகள் கூட எழுதப்படுகின்றன. ஆளுமைகள், நபர்கள், தலைவர்களின் வரலாறுகளும் எழுதப்படுகின்றன. எழுதப்படும் வரலாறுகளில் எல்லாம் புனைவுகள் கலந்துகட்டித்தான் சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன. கலந்துகட்டிச் சொல்லப்பட்ட வரலாறுகளில் ஒன்றாகத் தமிழ்ச்சினிமாவின் வரலாறும் நமக்குக் கிடைக்கின்றன.

சமகாலத் தமிழகத்தின் வரலாற்றை எழுதும் வேலைக்கு ஒவ்வொரு துறையிலும் செயல்படும் அடிப்படைவாதிகளும், ஆர்வலர்களும், ஆய்வாளர்களும் அவரவர் போக்கில் பங்களிப்புச் செய்வதின் வெளிப்பாடே உதிரியான வரலாறுகள். அவற்றைத் தொகுத்துப் பொதுமையான வரலாறொன்றைப் பின்னொரு நாளில் வரும் வரலாற்றாய்வாளர் அல்லது ஆசிரியர் எழுதக்கூடும். அந்த நேரத்தில் தமிழ்ச்சினிமாவைத் தரவாக/ சான்றாகக் கொள்ளாமல் விட்டுவிடும் வாய்ப்புகளே அதிகம். ஒரு காலகட்டத்து வரலாற்றை எழுதுவதற்கு எவையெல்லாம் சான்றுகளாக அமையக்கூடும் என்ற தெளிவற்ற பார்வையோடு இயங்கும் வரலாற்றாய்வாளர்களால் தமிழ் சினிமா எப்படிக் கவனிக்கப்படும் என்ற சந்தேகம் இருக்கிறது. அந்தச் சந்தேகம் தேவையற்றது என்று நிரூபிப்பவர்களைத் தேடிக்கொண்டிருக்கிறேன்.

ஒரு தூண்டுதல்

தமிழ் வாழ்வின்/ தமிழர்களின் அகப்புற வாழ்வின் பகுதியாக இருக்கும் தமிழ்ச் சினிமாவைச் சான்றுகளாகக் கொள்ள வேண்டுமென்ற வலியுறுத்தலைச் செய்ய வேண்டும் என்ற விருப்பம் நீண்ட காலமாக எனக்குண்டு. நினைவு தெரிந்த நாள் முதலாகத் தமிழ் சினிமாக்களைப் பார்த்துவருகிறேன். தமிழின் முக்கியமான சினிமாக்கள், தமிழ் வாழ்வில் ஏற்படுத்த விரும்பும் தாக்கங்களைக் குறித்துக் கடந்த கால் நூற்றாண்டுக் காலமாக எழுதிவருகிறேன். எனக்குள் ஓடிக்கொண்டிருந்த இந்த எண்ணத்தைத் தூண்டியது அண்மையில்

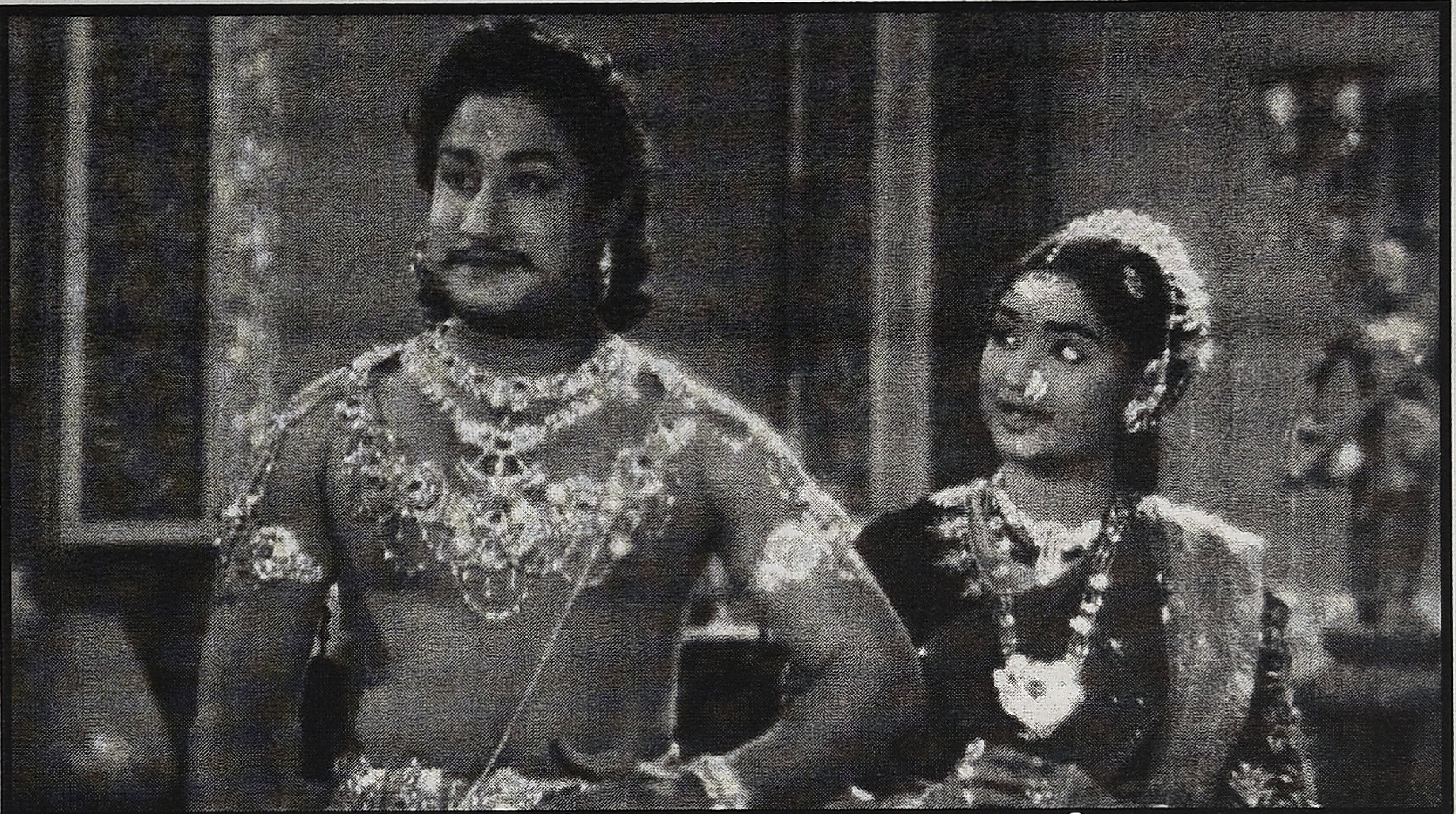


நான் படித்த புத்தகம். இரண்டுமாத காலம் அமெரிக்காவிலும் கனடாவிலும் பயணம் செய்வதற்காகப் போயிருந்தபோது, ஒரு நூலகத்தில் அதனைப் பார்த்தேன்; எடுத்தேன்; படித்தேன். திரைப்படங்களை முன்வைத்து உத்தேசமான வரலாறு *(Past Imperfect : History According to the Movies)* என்னும் பொருள் தரும் தலைப்புடன் கூடியது அந்த நூல். நம் காலத்தின் ஆகக்கூடிய புனைவான திரைப்படங்களை முன்னிறுத்தி/ சான்றுகளாக்கி வரலாற்றைப் பேசுவது பற்றியது அந்தப் புத்தகம். அந்தப் புத்தகம் தான் இந்தத் திறப்பைச் செய்திருக்கிறது. பெரும்பாலும் ஹாலிவுட் மற்றும் ஐரோப்பியப் படங்களை முன்வைத்தே எழுதப்பட்டது. 60 படங்களை முன்வைத்து வரலாற்றைப் பேசும் இந்தப் புத்தகத்தில் 200 ஆண்டுகளுக்குப் பின் இந்திய விடுதலை அடைந்த வரலாற்றைக் காந்தி படத்தை முன்வைத்துப் பேசலாம் என்று ஒரு கட்டுரையும் கூட இருந்தது. எழுதியவர் ஜெப்ரி சி.வார்டு.

சமகால தமிழ் வரலாற்றைப் பேசும் ஆதாரங்களாகத் தமிழ்ப் படங்களைத் தொகுத்துக் கொண்டு இப்படியொரு உத்தேச வரலாற்றைக் கட்டமைக்கும் ஆய்வை ஒருவர் செய்யலாம். அதற்கான ஆய்வு முறையியலும் கருதுகோள்களும் அந்நூலில் இருந்தது. அந்நூலில் இடம்பெற்றிருக்கும் கட்டுரைகளைவிடவும் எரிக் ஃபானரும் ஜான் சயல்ஸும் நடத்தியுள்ள உரையாடல் முக்கியமானதாக இருக்கிறது. தகவல் தொடர்பியல் துறையில் ஆய்வுசெய்யும் ஆய்வாளர்களும் வரலாற்றியல் ஆய்வாளர்களும் இணைந்து கவனம் செலுத்த வேண்டிய ஒன்று. அப்படிக் கவனம் செலுத்தும்போது, இரண்டு துறையிலும் விருப்பமும் அடிப்படை அறிவும் தேவை. அத்தோடு சினிமா என்னும் கலையின் செயல்பாடுகளையும் புரிந்துகொள்ளவேண்டும். இப்படியான ஒரு ஆய்வை இதற்கு முன்பே செய்த அனுபவம் எனக்குண்டு. குறிப்பிட்ட காலகட்டத்து இலக்கியங்களைச் சான்றுகளாக்கி வரலாற்றைப் பேசிய ஆய்வு அது. அதற்கென உருவாக்கிய முறையியலை அப்படியே திரைப்படங்களைச் சான்றாக்கிப் பேசும்போது பயன்படுத்தமுடியும் என்று சொல்வதற்கில்லை.

சினிமா, ஒரே நேரத்தில் கலைவடிவமாகவும், ஆகப்பெரும் ஊடகமாகவும், பெரும்பொருளை, பணத்தை முதலீடு செய்து நடத்தும் வணிகமாகவும் இருக்கிறது. இம்மூன்றின் விதிகளும், இயங்குநிலைகளும் நோக்கங்களும் செயல்படும் களம் சினிமா. இப்படி இயங்கிய தமிழ்ச்சினிமாதான் கட்டபொம்மன் என்ற குறுநிலப் பாளையக்காரரை, வீரபாண்டிய கட்டபொம்மனாக ஆக்கிக் காட்டியது. ராஜராஜ சோழனைத் தமிழின் அடையாளமாகக் கட்டமைத்தது. வரதராஜ முதலியாரை நாயகனாக முன்னிறுத்தியது. வ.உ.சிதம்பரம்பிள்ளை, பாரதியார் போன்ற அறியப்பட்ட ஆளுமைகளைப் பற்றி மட்டு மல்லாமல், அறியப்பட்ட நிகழ்வுகள், இடங்கள் போன்றவற்றைக் குறிப்பிட்ட காலப் பின்னணியில் நிறுத்தி வரலாற்றைப் புனைவாக்கிப் பேசியிருக்கிறது. இந்திய விடுதலைப் போரைக் குறித்த சினிமாக்கள் எடுக்கப்பட்ட அளவுக்குப் பிந்திய வரலாறுகள் புனைவுகள் ஆகவில்லை. என்றாலும் தேடிப் பார்க்கவேண்டும். புனைவுகளுக்குள் புதைந்து கிடக்கும் வரலாற்றைத் தேடுவதென்பது ஆய்வாளர்களுக்குப் புதையல் தேடுவதைப் போன்றதொரு பணி. புதையலில் ஏதாவது கிடைக்கலாம். கிடைத்தது வரை லாபம் என்று தோண்டியதை மூடிவிடலாம். புதையல் தேடும் ஆசையோடு பார்த்த சினிமாக்களை முன்னே பரப்பி வைத்துக்கொண்டு வரலாற்றைப் பேசலாம். ●

அப்பணசாமி



தமிழ்க் கூத்து மரபு என்பதே திராவிட மரபுதானே!

புராணிகக் கதைகளின் மையக்கரு சமூக அடுக்குகளில் விளிம்புநிலை நோக்கி விகசிக்கும்போது கதையாடல்களில் நிகழும் மாற்றங்கள் அபூர்வமானவை. பல நேரங்களில் அவையே மையத்துக்கு நேர் எதிரான வினையாற்றுவதையும் காண முடிகிறது.

ஹரிச்சந்திர புராணம், புராணமாக மட்டுமல்லாமல் நாடகமாகவும் சினிமாவாகவும் பல மொழிகள் பேசி பாமர மனங்களிலும் ஆழமான பிம்பங்களை உருவாக்கியது. ஆனால், தமிழில் மட்டும் மையத்திலிருந்து விளிம்பு நோக்கிய பரவலில் எதிர்மறை கருத்தியலுக்கும் இடமளிக்கப்பட்ட அபூர்வ ரசவாதம் நடந்துள்ளது.

அண்மையில் தமிழ் ‘ஹரிச்சந்திரா’ (1968) படம் தொலைக்காட்சியில் ஒளிபரப்பான போது தற்செயலாகப் பார்க்க நேர்ந்தது. சிவாஜி, ஜி.வரலட்சுமி, தங்கவேலு, எம்.என்.நம்பியார், டி.எஸ்.பாலையா, வி.கே. ராமசாமி, டி.பி.முத்துலட்சுமி ஆகியோர் நடித்த படம். கதாநாயகி சந்திரமதியாக நடித்த தயாரிப்பு ஜி.வரலட்சுமி தயாரித்த சொந்தப் படம். இயக்கம் அவருடைய கணவரும் இயக்கு நருமான கே.எஸ்.பிரகாஷ்ராவ். நடித்தவர் களில் பெரும்பாலானோர் பாய்ஸ் கம்பெனி நாடக மரபில் பயின்று வந்தவர்கள்.

நாடே அறிந்த கதைதான். பக்தி ரசத்தைப் பிழிந்து, பிழிந்து பொழியும் படம்தான். ஆனால் நட்சத்திரேயனாகப் பாத்திரம் ஏற்ற தங்கவேலு பாத்திரம், சந்திரமதியை விலைக்கு வாங்கும் பார்ப்பனராக நடித்த வி.கே.ராமசாமியின் பாத்திரம் என இருவரும் சேர்ந்து ஆகியோர் அடிக்கும் லூட்டிகள் கதையின் மூலத்தையே பகடி செய்கிறது.

பொதுவாக, உண்மையையே பேச வேண்டும். எவ்வளவு துன்பம் வந்தாலும் சொத்து, சுகம்,

மனைவி, மக்களை இழந்தாலும் உண்மை மட்டுமே பேச வேண்டும் என்பதற்காகத்தான் ஹரிச்சந்திரன் கதை மக்கள் மத்தியில் பிரபல மானாலும் சத்யம், வாய்மை என்ற முலாம் பூசப்பட்ட பார்ப்பனியம் இரண்டும்தான் மூல புராணத்தின் இலக்கு. சத்தியம், வாய்மை என்பது மேலடுக்கின் அழிச்சாட்டியங்கள், பித்தலாட்டங்களை அப்படியே ஏற்று அதன் வழி ஒழுகுவது. பார்ப்பனனுக்கு அரசன் அடிமை. அரசனுக்கு நாடு, நகரம், மனைவி, மக்கள் அனைத்தும் அடிமை. புராணிகங்கள் தொடர்ந்து திணித்து வரும் பிம்பங்கள் இவைதான்.

ஆனால், தமிழ் 'ஹரிச்சந்திரா' படத்தில் இடம்பெறும் முக்கிய பார்ப்பனிய பாத்திரங்கள் மூலம் ரிஷிமார்களின் சோம்பேறித்தனத்தையும், பார்ப்பனர்களின் அழிச்சாட்டியங்களையும் தங்கவேலுவும் வி.கே.ராமசாமியும் தோலுரித்துக் காட்டி புராணிகத்துக்கு நற்களங்கமேற்படுத்த முடிந்தது எதனால் என்று சிந்திக்கத் தோன்றியது.

இது தமிழில் மட்டும் சாத்தியமாகியிருக்கிறதா? மற்ற மொழிகளில் இது எவ்வாறு ஒலிக் கிறது? அதைவிட, 'சுடலை காக்கும் பறை யனோ என் மகனின் உடலைக் காலால் தட்டிவிடுவது?' என்று சந்திரமதி கேள்வி எழுப்பும்போது 'ஆதியிலும் பறையனல்ல, சாதியிலும் பறையனல்ல' என்ற பாடல் நாடக மூலத்திலும் இருக்கிறதா? தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம் உள்ளிட்ட பிற மொழிப் படங்களிலும் இல்லாதபோது தமிழில் மட்டும் எவ்வாறு சாத்தியமாயிற்று? பறையன் என்பது சாதியல்ல, சாதி விலக்கம் செய்யப்பட்டவர்கள் என்ற பெரும் உண்மை பார்ப்பனியத்தை வலியுறுத்தும் கதையில் எவ்வாறு சேர்க்கப்பட்டது என்ற கேள்விகளும் தொடர்ந்தன.

ஹரிச்சந்திரன் ரகு வம்ச அரசன். ரகு வம்சத்தின் கதை மகாபாரதம், பாகவதம், ராமாயணம், விஷ்ணு புராணம், மார்க் கண்டேய புராணம் போன்ற புராணங்களில் கூறப்பட்டுள்ளது. அவற்றில் இடம்பெற்றுள்ள அரிச்சந்திரன் கதையே பின்னர் அரிச்சந்திர புராணமாகவும் விரிவு பெற்றது. இதர புராணங்கள் போலவே இதன் மையக்கருவும் பார்ப்பனிய ஆணாதிக்கத்தை நிலை நிறுத்து வதுதான்.

பார்ப்பனன் அரசனுக்கும் மேலானவன். பார்ப்பனன் மெய்யைப் பொய் என்றால் அரசனும் பொய் என்றே சொல்ல வேண்டும். அதேபோல பொய்யை மெய் என்று சொன் னால் அரசனும் அவ்வாறே மெய் என்று சொல்ல வேண்டும். இல்லாவிட்டால் அவன் அயோத்திக்கே அரசனாக இருந்தாலும் அவன் அதிகாரத்தைப் பார்ப்பனியம் தட்டிப் பறிக்கும். பார்ப்பனியத்தின் அடிமையாகவே வைத்து அழிக்கும். இதுதான் அரிச்சந்திர புராணம் முன் வைக்கும் நீதி.

இதற்கான கதைக் கட்டமைப்பில் இந்த ஒழுங்கு நூல் பிடித்த மாதிரி பிசகாமல் செல்கிறது. அரிச்சந்திரன் பொய்யனா மெய் யனா என்று வசிட்டனும், விசுவாமித்திரனும் விவாதிக்கிறார்கள். இது மோதலாகி அரிச் சந்திரனைப் பொய்யனாக்கிக் காட்டி நிரூபிப் பதாக விசுவாமித்திரன் சபதம் ஏற்கிறார்.

விசுவாமித்திரன் ஏவலால் நட்சத்திரேயன் சூழ்ச்சிகள் செய்து அரிச்சந்திரனைப் பணிய வைக்கப் பார்க்கிறான். ஆனால், ஏற்கனவே பார்ப்பன அடிமையான அரிச்சந்திரன் மேலும் மேலும் அடிமையாகி நாடு, சொத்து, சுகம் என அனைத்தையும் இழக்கிறான். பேசியபடி நட்சத்திரேயனுக்குப் பணம் கொடுக்க மனைவியையும் மகனையும் விற்கிறான். மனைவியையும் மகனையும் ஒரு பார்ப்பனன் விலை கொடுத்து வாங்குகிறான்.

அதன் பிறகும் நட்சத்திரேயனின் அலைச்சலுக்குக் கூலியாக, சுடுகாட்டைக் காக்கும் புலையனுக்கு அடிமையாகத் தன்னைத் தானே விற்றுக்கொண்டு அந்தப் பணத்தை நட்சத்திரேயனுக்குத் தருகிறான். கடைசியில் தனது மகன் பாம்பு கடித்து இறந்தபோதும் அவன் உடலுக்கு ஈமக்கிரியைச் செய்வதற்கு வாய்க்கரிசியும் கொள்ளிப் பணமும் கோடித்துணியும் கூலியாகத் தந்தால்தான் எரிக்க முடியும் என்று சொல்லி யாரிடமாவது வாங்கி வரச்

சொல்லி மனைவியை விரட்டுகிறான். அவள் கொலைப்பழியோடு திரும்புகிறாள். அவளுக்கு மரண தண்டனை நிறைவேற்ற அரசன் ஆணையிட்டதால் தமது மனைவி குற்றமற்றவள் என்று தெரிந்தும்கூட அவளைப் பலிபீடத்தில் தள்ளி மரணத் தண்டனை நிறைவேற்றவும் அஞ்சவில்லை. இப்படியாகப் பார்ப்பனியம் மற்றும் ஆணாதிக்கத்தின் விழுமியங்களை சத்தியமாக, வாய்மையாகக் கட்டமைப்பதில் புராணம் வெற்றி பெறுகிறது. இதில் ஹரிச்சந்திரன் சமரசம் செய்து கொள்ளாமல் இருந்ததற்காக மெய் சிலிர்க்கும் விசுவாமித்திரன் இறுதியில் தனது தோல்வியை ஒப்புக்கொள்கிறான். பாம்பு கடித்து இறந்த மகன் உயிர் பெறுகிறான். சுபோசுபம்!

தமிழிலும் நல்லூர் வீரகவிராயர் மூலத்தைத் தழுவி அரிச்சந்திர புராணமாக ஆயிரத்துக்கும் அதிகமான செய்யுள்களில் எழுதியுள்ளார். இடைப்பட்ட காலத்தில் அரிச்சந்திரன் கதை நாட்டார் மரபிலும் நடித்துக் காட்டப்பட்டிருக்கலாம். சரியாகத் தெரியவில்லை. ஆனால், 19ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் நாடு முழுவதிலும் ஹரிச்சந்திரன் கதை நாடகமாகப் பிரபலமடைந்தது. தமிழிலும் நாடகமாக நடத்தப்பட்டு பிரபல மடைந்தது.

அண்ணல் காந்தி வருணாசிரமத்தைத் தமது அறமாகக் கொண்டதில் அவரது சிறு வயதில் அவருக்குக் கூறப்பட்ட அரிச்சந்திரன், சந்திரமதி கதைப் பாங்கும் முக்கியப் பங்கு வகிக்கிறது.

நம் நாட்டின் முதல் சினிமாவே 'ராஜா ஹரிச்சந்திரா' தான். ஹரிச்சந்திரன் கதை முதலில் இந்தியில் பேசியது. இதேபோல தமிழ் உள்ளிட்ட பல மொழிகளில் அரிச்சந்திரன் கதை சினிமாவாகத் தயாரிக்கப்பட்டு வெற்றியடைந்தது. இந்த வெற்றியால் தமிழ், இந்தி உள்ளிட்ட சில மொழிகளில் மீண்டும் மீண்டும் வேறு வேறு நடிகர்களைக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டது.

பெரும்பாலும் இதற்கான தனிப்பிரதி உருவாக்கப்படாமல் புராணிகத்தை அடிப் படையாகக் கொண்டுதான் திரைக்கதையும் உருவாக்கப்பட்டது. இதற்கு அந்தந்த மொழிகளில் மேடையாக்கப்பட்ட அரிச் சந்திரன் கதைப் பிரதிகள் அப்படியே பயன்படுத்தப்பட்டன. தமிழிலும் ஸ்ரீலஸ்ரீ சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் உருவாக்கிய பிரதியே பின்பற்றப்பட்டது. இதற்குச் சான்றாக *1944, 1968* ஆம் ஆண்டுகளில் இரு முறை சினிமாவாகத் தயாரிக்கப்பட்டபோதும் கதை, திரைக்கதை யார் என்பது இடம் பெறாமல் வசனம் எழுதியவர் பெயர்கள் மட்டுமே இடம் பெறுவதைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லலாம்.

தமிழில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இதற்கு 'அரிச்சந்திர புராண மயான காண்டம்' என்று பெயரிட்டிருந்தார். மற்ற மொழிகளில் 'சத்ய ஹரிச்சந்திரா' என்ற பெயரில் நடத்தப்பட்டது கவனிக்கத்தக்கது.

தற்போது புராணிக மூலத்துடன் தமிழ், மலையாளம், தெலுங்கு, கன்னடம், இந்தி மொழிகளில் வெளியான படங்களையும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது மையக்கதையில் எந்தப் பெரிய மாற்றமும் காணப்படவில்லை. ஆனால், பாத்திரங்களின் உருவாக்கத்தில் தமக்கான சுதந்திரத்தை அவரவரும் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளனர். மையப் பாத்திரங்களான அரிச்சந்திரன், சந்திரமதி, லோகிதாசன் ஆகியோர் துயரங்களை மேலும் மேலும் வரித்தவாறு சென்றுகொண்டிருக்க இருபுறமும் தொடரும் பிற பாத்திரங்கள் கூடுமான வரைக்கும் தமது இயல்பு

நிலையில் நடமாடுகிறார்கள். ஆனால், தமிழ் 'ஹரிச்சந்திரா' வில் மட்டும் மூலப் புராணிகத்துக்கு எதிர் நிலையெடுத்துப் பகடி செய்கிறார்கள்.

குறிப்பாக, விசுவாமித்திரராக வரும் எம்.என்.நம்பியார் கொடுங்குணத்துடன் காணப்படுகிறார். அவரால் நட்சத்திரேயனாக அனுப்பப்படும் கௌசிகன் தங்கவேலு, கௌசிக முனியின் பாத்திரத்தைச் சுய பகடியால் எள்ளி நகையாடுகிறார். கௌசிகனும் ஹரிச்சந்திரன் போலத்தான்; இருவருமே விதிப்படி நடப்பவர்கள். அதிலும் கௌசிகமுனி அந்த அறத்தைக் காப்பாற்றும் பொறுப்பில் இருப்பவர். அவர் விசுவாமித்திர முனியின் பிரதி. அவரிட்ட கட்டளைப்படி அரிச்சந்திரனைப் பொய்யனாக்கும் கடமையை மேற்கொண்டிருப்பவர். அக் கடமையை விசுவாமித்திரனை விட சிறப்பாகச் செய்வதாக மூலம் கூறுகிறது. ஆனால் படத்தில் தங்கவேலுவின் நடிப்பைக் காண்கையில் நமக்கு குல்லுகப் பட்டனாகத் தெரிகிறார். அக்ரஹாரத்துப் பேச்சு மொழியில் அவரது உடல்மொழி பார்ப்பனியத்தை வெட்ட வெளிச்சமாக்கி அம்பலப்படுத்துகிறது. எல்லாவற்றையும் விட அனைத்து ஆட்டங்களையும் ஆடி விட்டு, அரிச்சந்திரனிடமிருந்து கௌசிக முனியாக விடை பெற்றுச் செல்லும் தங்கவேலு ஃப்ரேமில் மறைகிறார். அடுத்த நொடியே ஓடிவந்து அரிச்சந்திரன் காலில் விழுகிறார். அக்ரஹார மொழியை முற்றிலுமாக விலக்கிக் கொண்டு விசுவாமித்திரன் இட்ட கட்டளையால் இதுவரை கொடுமைப்படுத்தியதற்கு மன்னிப்பு கோருகிறார். ஏறக்குறைய விசுவாமித்திரனைக் காட்டிக் கொடுக்கும் செயல். அது மட்டுமல்லாமல் அதில் தமக்கு விருப்பமில்லை, அது அநீதிதான் என்பதையும் (பார்வையாளர்களுக்கும்) சுட்டிக் காட்டியதுடன் 'டணால்' என்று போட்டு உடைக்கிறார். சும்மாவா சொன்னார்கள் 'டணால்' தங்கவேலு என்று.

அடுத்து சந்திரமதியை விலைக்கு வாங்கும் பார்ப்பனர். நல்லூர் கவிராயரும் இப் பாத்திரத்தை மறையோன் என்ற சொல்லால்

அல்லாமல் வேறு எவ்விதமாகவும் அழைக்க வில்லை. ஆனால் தமிழ் 'ஹரிச்சந்திரா' வில் பார்ப்பனராக வரும் வி.கே. ராமசாமிக்கு மூலத்தில் இல்லாத ஒரு அறிமுகம் சேர்ந்திருக்கிறது. மறையோனாக மட்டுமல்லாமல் பெண்டாட்டி தாசனாக, அடங்காப்பிடாரி மனைவி முத்துலட்சுமியைச் சாந்துப்படுத்த எதையும் செய்யும் பார்ப்பனராக அறிமுகம் செய்த பிறகுதான் ஏலக் காட்சியே இடம் பெறுகிறது.

அதிலும் முதலில் வணிகர்கள் இடம் பெறுகிறார்கள். அவர்கள் கற்புள்ள பெண்ணை ஏலம் எடுப்பதைக் குறையுடைய செயலாக எண்ணி நிராகரிக்கிறார்கள். அரிச்சந்திரன் எவ்வளவு எடுத்துச் சொல்லியும் கேளாமல் கட்டிய பெண்டாட்டியை விற்க வந்தவனாகப் பழித்துக் கலைகிறார்கள். அடுத்து சாதாரண மக்கள் கூடுகிறார்கள். அவர்கள் மகாரணியாக இருந்த பெண்ணை ஏலம் கேட்க அஞ்சிக் கலைகிறார்கள். இந்த நிலையில் எந்த அறமும் இல்லாமல் சந்திரமதியை ஏலத்தில் எடுப்பதுடன் அவளது மகனையும் சேர்த்தே பிடுங்கிக் கொள்ளும் பார்ப்பனனாக நடிக்க வி.கே. ராமசாமிக்குச் சொல்லித் தரவா வேண்டும். நட்சத்திரேயனும் ஏலம் கேட்கும் பார்ப்பானும் செய்யும் ரகளையில் தேவபாஷை சாக்கடையாக ஓடுகிறது.

இந்தி, மலையாள 'ஹரிச்சந்திரா' வில் இத்தகைய பகடிகள் ஏதுமில்லை. தெலுங்கு, கன்னட பிரதிகளில் பார்ப்பனியம் மெலிதாகப்

பகடி செய்யப்படுகிறது. இதையெல்லாம் பார்க்கும்போது திராவிட இயக்க நாடகங்களைப் பார்க்கும் உணர்வே ஏற்பட்டது.

இது குறித்து யோசிக்கும்போதுதான் இதற்கான சுதந்திரம் தமிழ் கூத்து மரபிலிருந்து எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டிருக்கலாம் என்று தோன்றியது. புராணக்கதைகளைக் கூத்தாக நடத்தும்போது இடையில் பார்ப்பனப் பாத்திரங்களைக் கேலி, கிண்டல் செய்யும் சுதந்திரம் கட்டியக்காரனுக்கு அதாவது கதைசொல்லிக்கு உண்டு. இக்கூறினை நாடகப் பிரதியாக்கத்தில் பயன்படுத்திக் கொண்டவர் நாடகக் கதைசொல்லி சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். 'அரிச்சந்திர மயான காண்டம்' உள்ளிட்ட அவர் எழுதிய பல பிரதிகளில் இக்கூறினைக் காணலாம். தமிழ்க் கூத்து மரபில் பொதிந்திருந்த திராவிடக் கருத்துகளே இவ்வாறாகப் பிரதியில் வெளிப்பட்டது, புராணிக மரபின் பார்ப்பனியத்தை உள்ளிருந்தே உடைப்பதுதான் திராவிட மரபு. இது பின்னர் பாய்ஸ் கம்பெனி மரபிலும் தொடர்ந்தது. பெரும்பாலும் இப் பிரதிகளே பின்னர் சினிமாவாகத் தயாரிக்கப்பட்டன.

'அரிச்சந்திர மயான காண்டம்' நாடகத்தில் சுவாமிகளால் எழுதப் பெற்று திரைப்படத்திலும் இடம் பெற்ற பாடல் இந்த விழுமியத்தில் முக்கியமானது:

'ஆதியிலும் பறையனல்ல, சாதியிலும் பறையனல்ல

நீதியிலும் பறையனல்ல, நானே பாதியில் பறையனானேனே

வெள்ளிப்பணம் கேட்டவர்க்கு அள்ளி அள்ளி ஈந்த கையால்

கொள்ளிக்காசு வாங்கலானேனே! நானே உன்னுடைய பறையனானேனே!

தத்துவத்தின் நீதியிலே சாதியில்லை, பேதமில்லை!

இக்கதையின் உண்மையில்தானே!...

என்ற பாடலை, தன் மகனென்று அறியாமல் சிறுவனின் சடலத்தினைக் காலால் உதைத்துத் தள்ளியதால் வெகுண்டு, 'ஒரு பறையனோ என் மகனின் உடலைக் காலால் உதைப்பது?' என்று சந்திரமதி கேள்வி எழுப்பும்போது பாடுவதாகக் காட்சி அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

மூல புராணத்தில் புலையன் தீண்டத்தகாத சாதி என்பது தொடக்கம் முதல் பல இடங்களில் நன்றாக நிறுவப்பட்டு கடைசியில் அரிச்சந்திரனுக்கு அரசாட்சி வழங்கும்போது நான் புலையனின் அடிமை, ஒரு புலையனின் அடிமை அரசாட்சி ஏற்பது வர்ணாசிரமமில்லை என்று அவன் மறுக்கும்போது, விலைக்கு வாங்கிய புலையன் உண்மையில் புலையனல்ல, தர்மராஜா, அது சுடுகாடு அல்ல, நந்தவனம் என்றும் அதனால் அரிச்சந்திரன் புலையனிடம் அடிமையாக இல்லை, அரசாட்சி ஏற்கலாம் என்றும் இந்திரன் கூறுகிறான். அதனால் மூலப்பிரதி வர்ணாசிரமப்படி ஒழுகும்போது, இடையில் பறையன் என்பது சாதியில்லை, அதாவது தொழில் ஒழுங்கில் அழைக்கப்படும் சாதியில்லை, சட்டத்திலும் (நீதியிலும்) தீண்டாமை சாதியில்லை, (திராவிட) தத்துவத்திலும் (தீண்டாமை) சாதியில்லை, பாதியில் வந்தது என்ற கருத்து தொனிக்க ஒரு பாடலை எழுதியிருப்பது வர்ணாசிரம மரபைக் கேள்விக்கு உட்படுத்தத்தான். அது தமிழ் மரபிலே, தமிழ் வாழ்க்கையிலே சாத்தியமிருக்கிறது.

தமிழ்க் கூத்து மரபு என்பதே திராவிட மரபுதானே!

உதிரியாக ஒரு தகவல்: மேற்கத்திய இலக்கிய பாணியில் அரிச்சந்திரன் கதையை உலாவாக மாற்றி அரிச்சந்திரனைப் பொய் தவிர வேறு எதுவும் பேசாதவனாகச் சித்திரித்து இதே கதையை பம்மல் சம்பந்த முதலியார் எழுதியிருக்கிறார். நாடகமாக அது வெற்றி பெற்றதுடன் கலைவாணர் என். எஸ்கிருஷ்ணன் இதனைத் துண்டுப்படமாகவும் எடுத்து வெற்றியடைந்துள்ளார்.

திராவிட நிலமல்லாத ஒரு நிலத்தில் இது சாத்தியம் என்று கூற முடியாது. ●

ஒரு திரைப்படம் இத்தனை சலனத்தை, பரபரப்பை, உரையாடலைத் தோற்றுவிக்கும் என்று சொன்னால் உலகின் பிறபகுதிகளில் உள்ள எந்தத் திரைப்பட ஆய்வாளரும் நம்பச் சிரமப்படுவர். ரஜினி அரசியலுக்கு வருகிறேன் என்று அறிவித்திருந்தால்கூட இவ்வளவு முக்கியத்துவம் பெற்றிருக்காதோ என்னவோ. அவ்வகையில் 'கபாலி' படம் திரையில், திரைவெளியில், பொதுவெளியில் நிகழ்த்திய சலனங்களை விளங்கிக் கொள்ள முயல்வதாக இக்கட்டுரை உள்ளது.

ஐரோப்பிய காலனியத்தால் தமிழ்ச்சூழலுக்கு அறிமுகமான கலை இலக்கிய வடிவங்களான சினிமா, புதுக்கவிதை, நாவல் போன்ற அவர்களின் வகை மாதிரிகளே இன்று நமது வெளிகளை அடைத்து நிரப்பி உள்ளன. உலகில் ஒரு சமூகம் தனக்கான எந்த வடிவமும் இன்றி பிறரின் வடிவங்களின் வழியாக மட்டுமே தனது படைப்பாக்கங்களை வார்த்து எடுக்கும் என்று சொன்னால் நமக்குச் சிரிப்பு வந்துவிடும். ஆனால், தமிழ்ச் சமூகத்தின் அறிவார்ந்த கலை, இலக்கிய வெளி அப்படி மட்டுமே உள்ளது. ஒருவிதத்தில் இங்கு சினிமா மட்டும் அதன் வடிவம், உள்ளடக்கம் இரண்டிலும் உலக சினிமா வரையறையினின்று விலகிப் பாடல்களிடையே பொதிந்த கதையெனத் தனித்த தமிழ் சினிமாவாக மாறி உள்ளதைக் காண முடிகிறது. அதனால்தான் தமிழில் திரைப்படம் என்பது பொழுது போக்கு, ஒற்றைப்பிரதி என்பதையெல்லாம் தாண்டி அது மக்களின் கொண்டாட்டமாக, பண்பாட்டு நடவடிக்கையாக மாறி உள்ளது. இதனை மறுதலிக்கிற சிலரையும் 'கபாலி' உலுக்கியதோடு இங்கு சினிமா என்பது வெறும் சினிமா மட்டுமேயல்ல என்பதை மீண்டும் ஒரு முறை நிரூபித்து உள்ளது.

கபாலி: பிம்பங்களின் இரசவாதம்

சேரலாதன்

உலக சினிமாக்களை, அதன் ஒரே ஒரு படத்தைக் கொண்டு பேசுவது போல் தமிழில் பேசுவது சாத்தியப்படாது. தமிழ்த் திரைப்படம் எப்படி தனித்த ஒரு வகைமையோ அதேபோல்தான் தமிழர்கள் திரைப்படத்தினை அணுகுகிற விதமும் தனித்துவமானதே. இயக்குநர் அல்லது பாத்திரங்களின் அடிப்படையில் சில படங்களை இணைத்துப்பார்க்கிற, விளங்கிக் கொள்கிற, ஆய்வு செய்கிற பாங்கு மேற்கிற்கு மட்டுமே பொருந்தக்கூடியது. இங்கு, மக்கள் படங்களை நடிக்கின்ற மனித உடல்களின் அடிப்படையில் தொடர்ச்சியாக, தொகுப்பாக பார்க்கின்ற கலையினைக் கொண்டுள்ளனர். எந்த பாத்திரம் ஏற்றாலும் அதில் நடிக்கிற நடிகர் (மனித உடல்) ஒருவர்தானே என்ற புள்ளியில் நடிப்பு, புனைவு என்பதை அந்த நபரின் மீதான பிம்பங்களாக மட்டும் கொண்டு விளங்கிக் கொள்கின்றனர். அதனால் தமிழ்த்திரையில் நடிக்கிற ஒரு நடிகர் பத்து படங்கள் நடித்த பின்பு அடுத்தபடம் நடிக்கையில் அவரது பிம்பம் அந்த குறிப்பிட்ட படம் சார்ந்ததாக மட்டுமில்லாமல் கடந்த படங்களின் மொத்தக் கலவையாகவே பார்வையாளர்களால் பார்க்கப்படுகிறது. பாட்ஷா படத்தில் புதுமுக நடிகர் நடித்திருந்தால் பிரதி இருந்திருக்கும். இவ்வளவு வரவேற்பை பெற்றிருக்காது. பஞ்ச் வசனங்களின் போது சிரித்திருப்போம். யாராவது அடிகுழாயைப் புடுங்க முடியுமா என கமெண்ட் போட்டிருப்போம். ஆனால் பாட்ஷாவில் ரஜினி அதைச் செய்கிறபோது மக்கள் ஏன் ரசிக்கிறார்கள் என்ற புள்ளியில் தான் தமிழரின் திரை அணுகல் உள்ளது. நாயகன் மிக வலிமையானவனாகவும் வில்லன் மிகக் கொடுமையானவனாகவும் பார்க்கப்படுதல் இப்படித்தான் நிகழ்கிறது. அதிலும் தமிழ்மரபுக்குரிய பாடாண்திணைக்குத் தகுதியுடைய நாயகப் பாத்திரங்களில் தொடர்ந்து நடிக்கிற நாயகர்களின் பிம்பங்கள் தமிழில் 'தலைவன்' என்றும் தகுதியைப் பெறுதல் இயல்பு. அதுவே நூறு படங்கள் என்கிறபோது நமக்கே இப்பொழுது அதன் பிரம்மாண்டத் தன்மை புரியவரும். அதனோடு சமூக வெளியின் அரசியல் நீரோட்டச் சார்பும் உடைய நடிகரின் பிம்பம் எனில் அது மரணத்தின் பின்னும் வாழும் தன்மை பெற்றுவிடும். அடிப்படையில் மலையாளிகளான எம்.ஜி.ஆரும் நம்பியாரும் தமிழ்ச் சமூக வெளியில் இன்றும் தலைவராகவும் வில்லனாகவுமே எஞ்சி நிற்கின்றனர். அரசியலற்ற, தமிழ் / திராவிட அரசியல் சாய்வு இல்லாத ரஜினியின் திரை பிம்பம் இதனையொத்த அளவு இல்லாத போதும் மிகவும் வலிவு ஏற்றப்பட்டதே ஆகும். ஆனால் எம்.ஜி.ஆரை விட, திரைக்கு வெளியேயான ரஜினியின் பிம்பம் கடந்த முப்பதாண்டுகளில் பெருந்தீனியிட்டு ஊதிப் பெருக்கப்பட்டது. இந்த பிம்பங்களில் கபாலி நிகழ்த்தியிருக்கும் ஊடறுப்புத் தாக்குதலை இரண்டு விதமாகப் பிரித்துக் கொண்டு தொடர்வோம். பிம்பங்களும் மாற்றங்களும் மாறாத பிம்பங்கள் என்பதாகவும் கூடுதலாகப் பிம்பங்களின் பயனாளிகள் என்ற வகையிலும் அணுகுவோம்.

கபாலி: கதைச் சுருக்கம்

ஆங்கிலக் காலனியத்தால் தெற்காசியா முழுவதும் கூலிகளாகக் கொண்டு சென்று சுரண்டப்பட்ட தமிழர்களின் துயரக் கதையில் ஒரு கீறு பரதேசியில் வெளிப்பட்டது. கபாலி, மலேசியாவில் அவ்வாறு உள்ள தமிழர்களில் ஒரு குழுவைப் பற்றிய கதை. சீனர்களைப் போல் தமிழர்களுக்கும் ஒரே விதமான கூலி கேட்டுப் போராடத் தொடங்கும் கபாலியின் வாழ்வு இறுதிவரை போராட்டமாகவே உள்ளது. தனது தலைவரின் பேச்சைக் கேட்டு, ஈர்க்கப்பட்டு அவருக்குப்பின் அந்தக் குழுவின் தலைவராகிட, தலைவரின் மகனால் நண்பனென்றும் பாராமல் காட்டிக் கொடுக்கப்பட்டதால் சீன வில்லனால் கபாலி சூலுற்றிருந்த மனைவியைத் தொலைத்துவிட்டு சிறை செல்கிறான். கால் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு விடுதலையாகி வெளியில் வருபவருக்குத் தனக்கு மகள் உள்ள செய்தியும், மனைவி உயிருடன் இருக்கிற தகவலும் தெரிய வருகிறது. தன் இணையைத் தேடி அடைகிற கபாலியை மீண்டும் எதிரிகள் வீழ்த்த முயல, அதிலிருந்து மீண்டு நிற்கிறார். இந்த எளிய கதை ரஜினி, ரஞ்சித் என்னும் இரண்டு

காரணிகளால் பிரமாண்டமாகிவிட்டது.

பிம்பங்களும் மாற்றங்களும்

ரஜினியின் வெற்றி என்பது பலரும் எண்ணுவது போல் அவரது தனி உடைமை கிடையாது. கிரிக்கெட்டில் தோனியின் வெற்றி முழுவதும் அவரது உழைப்பின் விளைவேயாகும். ஆனால், இங்கு ரஜினி கால் நூற்றாண்டாக சூப்பர் ஸ்டாராக நிலைத்திருப்பதில் அவரின் பங்கு ஒரு சதவீதம் என்றால் கருத்த அவ்வுடலை தமது நாயகராக ஏற்றுப் பேணி வருகிற தமிழ்ச் சமூகத்தின் பங்கே தொண்ணூற்றொன்பது சதவீதம் ஆகும். ஏனெனில் இன்று வரை தமிழ் நீங்கலாக, திராவிட, இந்தித் திரைகளில் இந்தத் துணைக்கண்டத்தின் பெரும்பான்மை மக்களின் நிறமுடைய "ரஜினி" போன்றோர் ஏன் கதாநாயகனாக ஒளிர முடிவதில்லை என்பதைக் கவனத்தில் கொள்கையில்தான் ரஜினியின் ஒரு துளி வியர்வைக்கு ஒரு டன் தங்கம் வழங்கியுள்ள தமிழரின் சமூக மனம் புரிய வரும்.

தமிழில் பொதுவாக நாயகர்களின் காதல் காட்சிகள் தமிழ் இலக்கணங்கள் முன்மொழிகிற இயல்பானதற்கு மாறான 'கைக்கிளை' (ஒருதலைக் காதல்), பெருந்திணை (பொருந்தாக் காமம்) என்பதாகவே பெரும் பாலும் இருக்கும். அதிலும் ரஜினி, கமல் போன்றோர் நாயகியுடன் இடம் பெறுகிற காதல் காட்சிகளின் தன்மையானது வயது முதிர்ந்த ஆணும் இளம் பெண்ணும் என்பதாக ஒப்பாமல் இருக்கும். என்னதான் மேக்கப் போட்டாலும் கூட அவர்களின் முதுமை மக்களுக்குத் தெரியவே செய்யும். ஆனால், இந்த பிம்பச் சட்டகத்தைக் கேள்வியின்றி அப்படியே கையாள்வது என்று இதுவரை இருந்து வந்ததைத் திரைவெளியின் பெரும் பகுதிளை முதிய தோற்றத்திற்குரியதாக மட்டுமாக்கி கபாலி புதிய மாற்றத்தினைத் தொடங்கி வைத்துள்ளது. இது தொடருமா, தேங்குமா என்பது இனித் தெரியவரும்.

பெருஞ் சமூக உருவாக்கங்களில் கதைகளின் கட்டமைப்பு எவ்வளவு காத்திரமான பாத்திரங்களை அடிநீரோட்டமாகவும் வெளிப்படையாகவும் கொண்டிருக்கும் என்பதை நாம் அறிவோம். அவ்வகையில் உலகத்தில் வேறு எங்கும் இல்லாதபடி. இந்தத் துணைக்கண்டத்தின் வடமொழிசார் புராணங்களும் இதிகாசங்களும் மட்டும் வித்தியாசமான ஓர் உத்தியைத் தொடர்ந்து கட்டமைத்திருப்பதைக் காண வேண்டும். நற்செயல் புரிவோருக்கு நற்பலன், தவறு இழைத்தவர்கள் தண்டிக்கப்படுதல், திருந்துகையில் ரட்சிக்கப்படுதல் என்பதுதான் பொதுவாக மதங்களின் மையச்சரடு. ஆனால், வைதீக மதக்கதையாடல்களில் மட்டும் இதற்கு நேர்மாறான கூறு உண்டு. அதாவது நல்லது செய்பவர்களும் அழித்தொழிக்கப்படுவதாகும். அசுரர்கள், அரக்கர்கள் எனப்படுபவர்கள் அடாத செயல் செய்யும்போது மட்டுமல்ல, அவர்கள் தவம் செய்கையிலும்(?), தான தருமங்கள் செய்கின்ற தருணங்களிலும் கொல்லப்படுவதாகக் கதை காட்சிப்படுத்தும். இது என்ன மிகப் பெரிய அநியாயம் என்று தோன்றும். ஆனால், இதுதான் இங்கு நியாயம். அசுரர்கள் அசுரர்களாக மட்டுமே இருக்க வேண்டும். நல்லது செய்தல் என்பது பண்புநலன் சார்ந்த நடவடிக்கை கிடையாது. அது பிறப்பின் அடிப்படையிலானது. மாவலிச் சக்கரவர்த்தி எவ்வளவு தானம் கொடுத்திருப்பினும் அவனுக்கு அதனால் புண்ணியம் கிட்டாது, அவனைத் தலையில் மிதித்து மண்ணுக்குள் அனுப்புவதே நிகழும். இதுதான் இங்கு தர்மம். சொல்லி வைத்தார்போல் ஒடுக்கப்பட்டோர் சார்ந்தவையாக நாம் கொள்ளமுடிகிற பக்தர்களின் வாழ்வும் அவ்விதமே கதைக்குள் முடிந்துவிடுவதாகவே அமைக்கப்பட்டுள்ளன. நந்தன் தொடங்கி, நவாம்சகன், மதுரை வீரன் எனப்பெரும் பட்டியலிட முடியும். அவ்வகைமைக்குச் சிறந்த திரைச்சான்று மணிரத்னத்தின் 'இராவணன்'. தனது கணவரது காவல்துறையால் அந்தப் பழங்குடி மக்களின் வாழ்வும் வாழ்வாதாரமும் சிதைக்கப்பட்ட துயரம் தெரிய வருகையில், சற்று சலனப்படும் நாயகி காட்டுக்குள் உடைந்து கிடக்கும் பெருமாள் சிலை முன்பு 'தயவு செய்து எனக்கு இவர்களை அரக்கர்களாக மட்டும் காட்டு' என அரற்றுவாள். இறுதியில் அவள்

தயவாலே அவளது கணவன் நாயகனைக் கொல்வதோடு படம் முடியும். இந்தச் சட்டகப் பிம்பங்களை மீறி முளைத்து நிற்கிறது கபாலி. குறைந்தபட்சம் நீதியால் கூட தண்டிக்கப்படாமல் (?) பிம்பம் சுயம்புவாக, உயிருடன் உள்ளதே சிறு மாற்றத்தைக் கூட விரும்பாதவர்களின் பதட்டம் ஆகும். பொதுவாக கலை, இலக்கிய ஆக்கங்களில் பிராமணப் பாத்திரங்களைத் தவிர பிராமணரல்லாத பாத்திரங்களின் மீது நிகழ வேண்டிய அதிகாரப் பாய்ச்சல் கூட கபாலிக்கு நிகழவில்லை.

‘ரஜினி’யைக் குறித்துப் பேசுகிற பல நேரங்களில் நாம் பேசுவது ரஜினி என்கிற நடிகரையா *(actor)*, நமக்கு அணுக்கமாக அறிமுகமான ரஜினியின் திரை பிம்பத்தையா *(film image)*, அல்லது ரஜினி என்கிற மனிதரையா? *(man)* என்பது பற்றி நமக்குத் தெளிவு இருப்பதில்லை. நடிகரை மக்கள் பார்க்கும் விதம், திரை பிம்பத்தின் போக்கு என்பவற்றைப் பார்த்தோம். இப்போது திரை பிம்பத்தின் மொத்த கன பரிமாணங்களையும் சமூக வெளியில் நடமாடுகிற ரஜினி என்னும் மனிதருக்கு உரியதாகத் தொடர்ந்து கட்டமைக்கும் சக்திகள் குறித்துக் காண்போம். குறிப்பாகத் தொண்ணூறுகளுக்குப் பிறகு தமிழ்நாட்டு அரசியல் சமனிலை மு.க., ஜெ.ஜெ என்னும் இருவரை மையம் கொண்டதாக மாறிவிட்டது. எம்.ஜி.ஆரின் மரணத்தில் கிடைத்த இடைவெளியில் மறுபடியும் இந்திய தேசியக் கட்சியாக அறியப்படும் காங்கிரசை தமிழ்நாட்டின் மைய அதிகார வெளிக்குள் கொண்டு வந்துவிட முடியும் என நம்பினர். தீவிரமாக உழைத்தனர். ஆனால், எம்.ஜி.ஆரின் இரட்டை இலையோடு தொடங்கிய ஜெவின் பயணம் தொய்வின்றி தொடர்ந்தது அவர்களது உழைப்பினைக் கானல் நீர் ஆக்கியது. வேறுவழியின்றி இந்த இரு திராவிடக் கட்சிகளை எதிர்கொள்ள, அரசியலற்ற, பொதுவான பிம்பம் என்ற வகையில் ரஜினியின் சமூக பிம்பம் *(social image)* தொடர்ந்து சிலாகிக்கப்பட்டது. திரைவெளி, சமூகவெளி இரண்டிலும் நாயகராகவும் தலைவராகவும் விளங்கிய (விளங்கும்) எம்.ஜி.ஆரின் செல்வாக்கினையே வெறும் சினிமாக் கவர்ச்சி என்று புறந்தள்ளிய அதே வாயால் நாயகராக மட்டும் அறியப்பட்ட ரஜினியின் திரைபிம்பத்தை ரசிக்கும் ரசிகத் தன்மையினை ‘மக்கள் செல்வாக்கு’ எனத் தொடர்ந்து ஓயாது பேசி வளர்த்தெடுத்தனர். ஆனாலும் ரஜினிக்கும், விஷயமறிந்தவர்களுக்கும் தெரியும், அவ்வாறு கட்டமைக்கப்பட்ட பிம்பம் தொட்டிச் செடிதான் என்பது. இருப்பினும் அதனை என்றேனும் பெருங்காடக்கிட இயலும் என்ற நப்பாசையில் ரஜினி பிம்பத்தைப் பேணி வந்தவர்களின் கனவினைக் கபாலி களவு செய்து விட்டதுதான் மொத்த பதட்டத்தின் அடிக்கூறு. கபாலி இமேஜிற்குப் பிறகு ரஜினி பிம்பம் பொதுவான தன்மையினை இழந்து விட்டது என்பதாக அர்த்தப்படுத்திக் கொண்டு, இன்னொரு மாமாங்க காலம் காத்திருக்க வேண்டுமோ என்று எழுந்த ஆற்றாமையும் சீற்றமுமே தலையங்கம் எழுதும் வரை சென்று விட்டது. அவர்களுக்கு சுரேஷ்கிருஷ்ணா, கே.எஸ். இரவிக்குமார், மணிரத்னம் போன்றோரே அவர்கள் விரும்புகிற ரஜினி பிம்பத்தைத் திரையில் செய்கூலி சேதாரம் இல்லாமல் பாதுகாப்பவர்கள். ஆனால், இப்பொழுதோ முதலுக்கே மோசமாகிவிட்டது என்ற தீராக்கவலை வேறு வேறு வடிவங்களில் வெளிப்பட்டுக் கொண்டே உள்ளது. என்ன செய்ய? ‘அவர்கள்’ விரும்புகிற வகையில் உள் ‘அடக்கமாக’ வேலை செய்ய ரஞ்சித், இளையராஜாவோ அல்லது ஏ.ஆர்.

ரகுமானோ இல்லை என்பதுதான்.

'அவர்கள்' யார்? அவர்கள் விரும்பும் வகையில் மட்டுமே ரஜினி படம் கூட இருக்க வேண்டும் என்று நிபந்தனை விதிக்கிற அளவு அவ்வளவு வலிமையானர்களா? இந்தக் கேள்விக்கெல்லாம் விடை தேடினால் 'கருத்து உருவாக்குபவர்கள்' *(opinion makers)* என்ற ஒரு பிரிவினர் உங்களுக்குத் தெரிய வருவர். ஆக்டோபஸின் கரங்களால் போல் கலை, இலக்கியம், அரசியல், அதிகாரம், ஊடகம் என அனைத்திலும் எவை மட்டும் பேசுபொருளாக இருக்க வேண்டும். எவை பேசப்படாமலே கடந்த செல்லப்படவேண்டும் என்பதைத் தீர்மானிப்பவர்கள் என்று சொன்னால் ஏதோ மாயஎதார்த்தவாத கதை சொன்னது போல் ஆகிவிடும். ஆனால் பல நேரங்களில் உண்மை கதைகளைவிட கூடுதல் வலிவுடையது. ஒரேயொரு எடுத்துக்காட்டுடன் இதனை விளங்கிக் கொள்ளலாம். தொண்ணூறுகளில் ஆந்திர பிராமணரான நரசிம்மராவ் மைய அதிகாரத்தில் இருந்தபோது ரஜினியை முன்னிறுத்தி இங்குத் தேர்தலினை எதிர்கொள்ளலாம் என்ற செயல் திட்டத்தோடு சிலர் செயல்பட்டதை ரஜினியின் வார்த்தைகளாகவே ஊடகங்களின் பழைய பதிவுகளில் காணமுடியும். பிரதமர், ரஜினி சந்திப்பெல்லாம்கூட அவ்வகையே. அப்போது ஜெயின் வெற்றி இராஜீவ் மரணத்தின் உபவிளைவு என்ற அப்பாவித்தனமான நம்பிக்கை சிலருக்கு இருந்தது. இன்று அவர்களே அதனை எண்ணி சிரிப்பர். நிற்க. 1996ல் தேர்தலையொட்டி எதிர்பாராவிதமாக மத்தியிலும் மாநிலத்திலும் ஆண்டு கொண்டிருந்த காங்கிரசும், அதிமுகவும் கூட்டணி என்று முடிவானதும் மூப்பனார் வெளியேறி தனிக்கட்சி தொடங்கினார். அப்பொழுது பத்திரிக்கையாளர் சோ, மூப்பனார், கலைஞர், ரஜினி என்றும் அணிச் சேர்க்கைக்கு முன்கையெடுத்தார் என்பதைச் செய்திகளின் வழி அறிவோம். நாம் கவனிக்க வேண்டியது. பிரதமர், முதல்வர் இருவரையும் எதிர்த்து / திமுக, தாமாக தலைவர்களை ஆதரித்து சாதாரண நடிகரான ரஜினியைப் பேச வைக்க முடியுமென்றால் அந்த

லாபி எவ்வளவு வலிமையானது என்பது புரிய வரும். இதுதான் நிஜ அதிகாரம். அதனால்தான் பலரும் நிழல் அதிகாரத்திற்கு எதிராக மட்டும் இயங்குதலை வழமையாகக் கொண்டுள்ளனர்.

மாறாத பிம்பங்கள்

கபாலி என்கிற கபாலீஸ்வரன் ரஜினிக்கு இன்னுமொரு சைவப் பெயர். இயக்குநருக்கு ஒடுக்கப்பட்டோர் பலருக்கும் இப்பெயர் உள்ளதால் பிரதிக்கும் கபாலி. ஆனால், இந்தப் பெயர் தமிழின் நவீன இலக்கியங்களிலும் தமிழ் சினிமாவிலும் தொடர்ந்து மோசமானர்களை, முரடர்களை, வன்முறையாளர்களை மட்டும் சித்தரிப்பதாக இருந்து வருவது தற்செயலானது இல்லை. இந்த ஒவ்வாமை நோய்க்கூறு எது என்று ஆராய்கையில் அறிஞர் க.நெடுஞ்செழியன் அவர்களின் கருத்து ஏற்புடையதாக உள்ளது. சைவ சமய நாயன்மார்களில் குரவர்கள் என முன்னிலைப்படுத்தப்படும் நால்வருள் காலத்தால் மூத்தவராக இருந்தும் பிராமணர் அல்லாத காரணத்தால் இரண்டாவதாகச் சொல்லப்படும் திருநாவுக்கரசரும் வயதில்

மிகமிக இளையோராய் இருப்பினும் பிறப்பின் அடிப்படையில் பிராமணர் என்பதால் முதலாவதாய்ச் சொல்லப்படுகிற திருஞான சம்பந்தரும் நமக்கு சில புள்ளிகளை விளக்கக்கூடும். வேத முதன்மையுடைய திருஞானசம்பந்தர் காளமுக சைவப் பிரிவையும் ஆகம வழிப்பட்ட திருநாவுக்கரசர் கபாலிகச் சைவப் பிரிவையும் சேர்ந்தவராக அறியப் படுகின்றனர். இவ்விரு பிரிவுகளின் முரணில் காளமுகத்தினர் பெருவெற்றி பெற்றதால் சைவக் கோவில்களின் கருவறைக்குள் சமஸ்கிருத அர்ச்சனைகள் அனுமதிக்கப்பட்டு, தமிழின் தேவாரம் வெளியில் நிறுத்தப்பட்டுவிட்டது. கபாலிகர்களின் எஞ்சிய ஒரே கோவில், மயிலை கபாலீஸ்வரர் கோவில் மட்டும்தான் என்கிறார். அதுவும் இன்று பிற கோவில்களின் நிலைக்குச் சென்று விட்டது (தமிழர் கண்ணோட்டம், 2011). இருப்பினும் பழைய நினைவுகள் வன்மமாய் உறுத்துவதால் 'நவீன' கலை, இலக்கிய வடிவங்களுக்குள் எழுதத் தொடங்கிய குறிப்பிட்ட பிரிவினர் 'கபாலி' என்னும் பெயரை வன்முறையாளர் பிம்பத்துடனே தொடர்ந்து புனைந்து வந்தனர். அதே வேளை அந்தக் கோவிலைச் சுற்றியுள்ள பகுதிகளில் உள்ள ஒடுக்கப்பட்ட மக்களிடம் மட்டும் 'கபாலி' எனப் பெயரிடும் வழக்கம் இருக்கிறது. ஆனால், 'அவர்கள்' சித்தரித்த அதே வகை மாதிரிக்கு பெருத்த ஊட்டமளிக்கும் விதமாக ரஞ்சித்தின் கபாலியும் ஒரு வகையில் அமைந்து விட்டது.

கபாலி, வன்முறையாளன் என்பவை எப்படி மாறாத பிம்பமாக உள்ளதோ. அதே போன்றதுதான் தமிழர்களும் சாதியும் தொடர்பான பிம்பமும். நம்மாளுங்க எங்க போனாலும் சாதியைக் கொண்டு போயிடுவாங்க என்னும் கபாலியின் வசனம், ஏதோ உலகில் தமிழர்கள் மட்டும் சாதியோடே இருப்பது போன்ற தவறான பிம்பத்தை ஏற்படுத்துகிறது. இதனை மெட்ராஸ் படத்தின் தொடர்ச்சியாக கபாலியிலும் காணமுடிகிறது. தெற்காசியா முழுவதும் உள்ள சாதியினைத் தெற்காசிய உற்பத்தி முறைகளின் அடிப்படையில் அணுகாமல் குறிப்பாகத் தமிழ், தமிழர், தமிழ் ஓர்மை என்பதற்கு மாற்றாக மட்டுமே அணுகுவதும் முன்வைக்கப்படுவதும் எந்தவிதத்தில் சரியாக இருக்க முடியும் என்று தெரியவில்லை. அல்லது தமிழ்ச் சமூகத்தினை மட்டும் அடிப்படை அலகாகக் கொண்டு பேசுவோம் என்றால் சாதியுடனே ஒருவரை மலையாளியாக, கன்னடராக, குஜராத்தியாக, பஞ்சாபியாக, வங்காளியாக, காஷ்மீரியாகப் பார்க்கிற போது வராத சிக்கல் தமிழர் என்கிற போது மட்டும் வருகிறதென்றால் இதன் காரணம் என்ன என்பதை விளங்குகையில் தான் இந்த பிம்பத்தின் தேவை புரிய வரும்.

'கபாலி' பயனாளிகள்

நூற்றாண்டு காணுகிற தமிழ்த்திரைதான் முதல் பயனாளி. நான் அடிமை இல்லை, கபாலிடா என்ற பதிவின்வழி அது தன்னை மேலும் செழுமைப்படுத்திக் கொள்ளவே செய்துள்ளது. காரணமானோர் அனைவரும் பாராட்டுதலுக்குரியோரே.

திரையில் உருவாகிவிட்ட ரஜினியின் அழுத்தமான பிம்பத்தின் காலத்திற்குப் பின்பு அவரது குருநாதர் கே.பாலச்சந்தரால் ரஜினியை வைத்து எடுப்பது சிரமமாகிவிட்டது. மணிரத்னம் அதனை முயற்சித்தபோது மிஞ்சியது ரஜினி படமும் அவர் கொடுக்க விரும்பிய பாரத விலாஸ் கலரும் மட்டும்தான். பாரதிராஜாவும் இந்தப் பிம்பத்துடன் பயணிக்க முடியவில்லை. ஆனால் அதனை நேர்செய்ய முயன்ற வகையில் ரஞ்சித்தின் கபாலியைச் சொல்லலாம். யானைக்கும் பாகனுக்குமான உறவாக மலரத் தொடங்கி உள்ளது ரஜினியின் திரைபிம்பம்.

அசல் பயனாளி அல்லது முழுப்பயனையும் துய்ப்பவர் யார் என்றால், அது ரஜினியேதான். சூப்பர்ஸ்டாராக, தமிழ்ச் சமூகத்தின் கொண்டாட்டத்திற்கு உரியவராக மட்டுமே இருந்தார் ரஜினி. கருத்தினை உருவாக்கித் திணிப்பவர்கள் சொல்லி வந்த ரஜினிக்கான மாபெரும் செல்வாக்கு என்பதை இரு நிகழ்வுகள் அப்படி ஒன்றுமேயில்லை என்று நிரூபித்தன. ஒன்று உச்சநீதிமன்றத் தீர்ப்பின் பிறகும் உரிய நீர் கிடைக்கப்பெறவில்லை என்ற அறச்சீற்றத்தினால் தமிழ்நாடு கொந்தளித்த

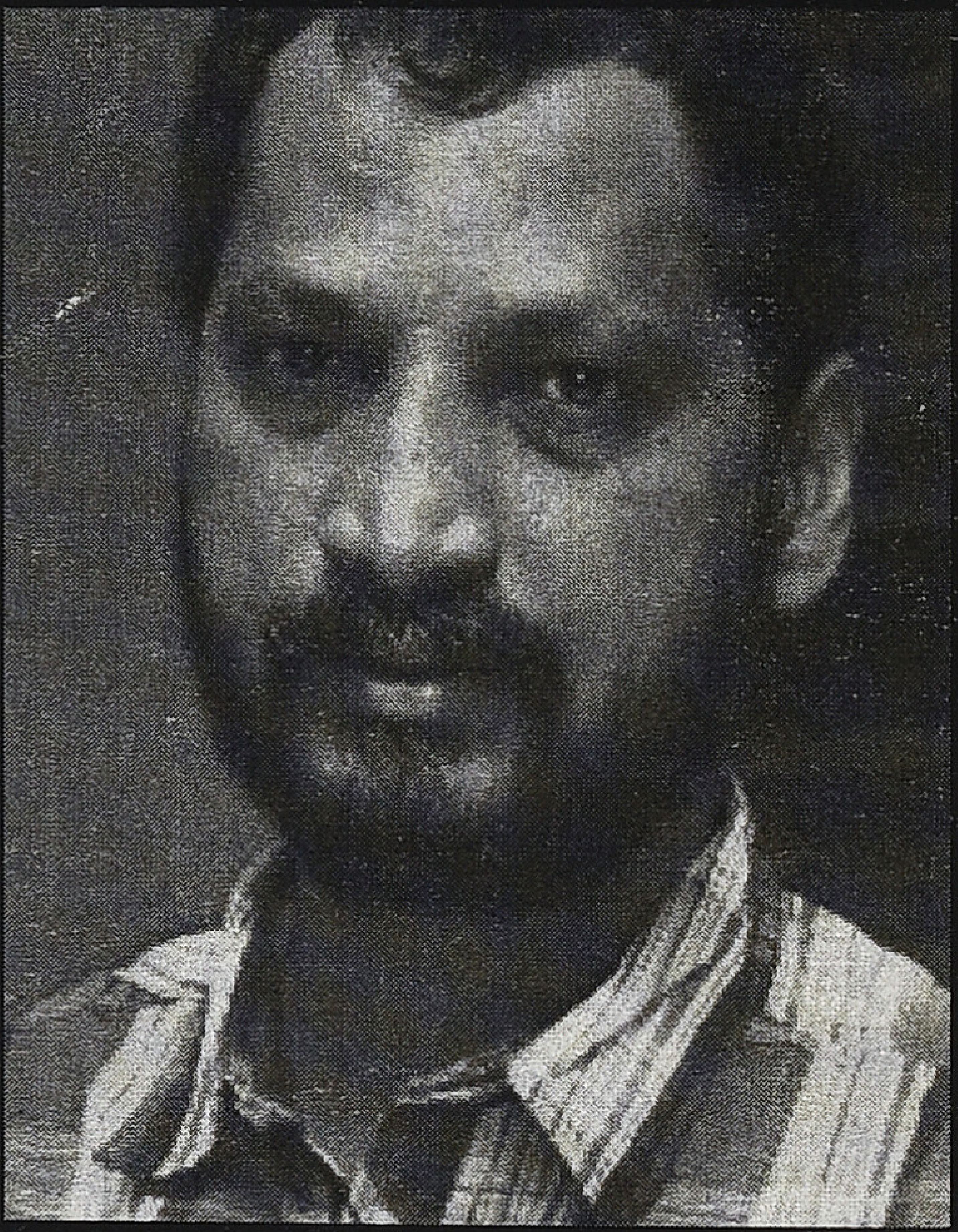
போது, தமிழ் மக்களை மகிழ்விப்பதால் பொன்னும் பொருளையும் பெருவாழ்வும் பெற்ற தமிழ்த்திரைஉலகினர் பாரதிராஜா ஒருங்கிணைப்பில் விஜயகாந்த் தலைமையில் நெய்வேலியில் திரண்டனர். நமக்கு தண்ணீர் தர மறுப்பவர்களுக்கு, நமது மின்சாரம் எதற்கு என்ற முழக்கத்தோடு நிகழ்ந்த அந்தப் பெரு நிகழ்வில் ரஜினி கலந்து கொள்ளவில்லை. அந்த ஒரு வார காலத்திற்குள் அவர் சட்டென தமிழ்ச் சமூகத்தில் அன்னியப்பட்டு போனார். பின்பு ஒப்புக்கு உண்ணாவிரதம் என்கிற தனிஆவர்த்தனம் செய்தது தனிக்கதை.

மற்றொன்று பாபா படவெளியீட்டினை ஒட்டி நடந்தது. புகை, மதுவுக்கு எதிராகப் பேசி வந்த அன்புமணி ராமதாஸ் பாபா பட விளம்பரங்களில் இடம் பெற்றிருந்த புகைக்கும் காட்சிகளுக்கு எதிராகக் கருத்து சொன்னதன் பின் படம் வடமாவட்டங்களில் வெளியாகவேயில்லை. ஒரு நாள் கழிந்த பின் செய்தித் தாள்களில் ரஜினி, பா.ம.க. இருவரும் சமரசமாகிட அதன் பிறகு படம் தடையின்றி வெளியாகும் என்ற தகவல் செய்தியாகவும் விளம்பரமாகவும் வெளி வந்தது.

'கபாலி' படம் பரவலாக ஏற்கப்பட்டு மகிழ்வுடன் பார்க்கப்பட்டு வருகிற வகையில் ரஜினி தமிழ்ச் சமூகத்தின் தவிர்க்க முடியாத நபராக மாறியுள்ளார். முதல் முறையாக ரஜினி தமிழர் பெருவெளியின் அங்கமாகப் பார்க்கப்படுதல் நிகழ்கிறது. அவருக்கு உண்மை யில் இப்போதுதான் மகிழ்ச்சி. ஏனெனில், கடைசிவரை தாமரையோடு ஒட்டாத நீராக மட்டுமே தமிழில் அவரது கலைப்பகுதி முடிந்து விடக்கூடும் என்றிருந்தை மாறியுள்ளதனை விட வேறு எது அவரை மகிழ்வித்து விட முடியும். மகள் தந்தையைக் காப்பாற்றுதல் என மகிழ்வதற்கு உரிய கூறுகள் இன்னும் உண்டு.

குறிப்புகள்:

1. சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பு ஒரு விழாவில் 'ரஜினி முதல்வராக' வேண்டுமென (?) நடிகர் கருணாஸ் பேசினார். ரஜினி பேசுகையில் கருணாஸ் இவ்வளவு பேசுவார்னு எதிர்பார்க்கவில்லை, அவர் பேசியபோது அந்த முத்துராமலிங்கத்தேவரே பேசியது போலிருந்தது என்றார்.



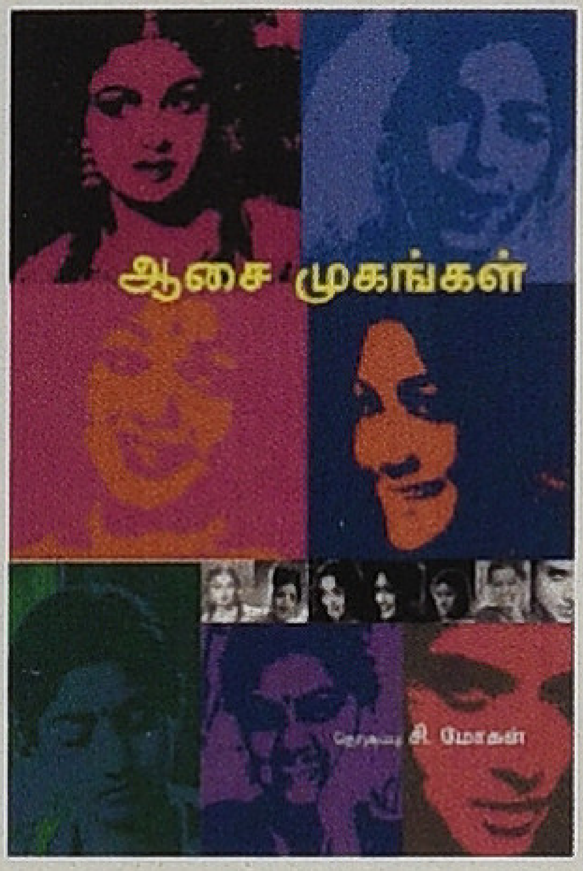
யாரும் எதிர்பாராத வேளையில் மரணம் பறித்துக் கொண்ட, தமிழ்த் திரையுலகை தனது கவிதாவிலாசம் பொருந்திய பாடல்கள் நிரப்பிய கவிஞர் நா.முத்துகுமாருக்குக் காட்சிப்பிழை அஞ்சலி செலுத்துகிறது.

2. கமலின் தேவர்மகனில் இசைஞானி இளையராஜாவின் இசையில் ஒலித்த பாடல்கள் குறிப்பிட்ட சமூக மக்களிடம் கிளர்ச்சியுறு மனநிலையைக் கொடுத்தது. கபாலியின் பாடல்களும் குறிப்பிட்ட மக்களின் கொண்டாட்டமாகத் தொடங்கி உள்ளது. அவ்வகையில் நமக்கு சினிமா என்பதே பாடல்களின் வழி நினைவிலிருக்கும் தனித்த, நமது சொந்த திரைக்கலை வடிவம்தான் என்பதையே இவை உறுதி செய்கின்றன.

(கமல் தேவர் மகனில் நடித்ததும் ரஜினி கபாலியில் நடித்ததும் கூட ஒரு விதத்தில் அரசியல்தான் என்ற புரிதல்களே தமிழ்த் திரைப்பட ஆய்வுகளுக்கு உரம்சேர்ப்பவை ஆகும்).

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam Anantha Kuteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041.
Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

கயல் கவின் வெளியீடுகள்



ஆசை முகங்கள்

தொகுப்பு: சி. மோகன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 112
விலை ரூ. 90

நம் பால்ய நினைவுகளின் வளமான பொக்கிஷங்களாகவும் இதமான பிம்பங்களாகவும் நடிகர், நடிகையர் வீற்றிருக்கிறார்கள். பால்ய நினைவுகள் ஒரு நதியென நம்முள் சலனித்துக் கொண்டிருக்கிறது. அது கட்டுப்பாடுகளின் மாசுகளற்ற தூய நதி. அதில் முக்குளித்தும் நீந்தியும் மனம் கொள்ளும் ஆசுவாசம் அலாதியானது. சமயங்களில், அதன் கரையோரத்தில் கால் நனைய நடந்து திரிகிறோம். சமயங்களில் கரையோரமாய் அமர்ந்து எவ்வித பிரக்ஞையுமின்றி ஒரு கூழாங்கல்லை அதனுள் எறிகிறோம்; அது குமிழ்களையும் வளையங்களையும் மேல்மட்டத்தில் உருவாக்கியபடி அடியாழத்துக்குள் இறங்குகிறது. நாம் வேறொரு காலத்தில் சஞ்சாரம் கொள்கிறோம். இத்தகைய சஞ்சாரங்களிலிருந்து உருவாகியிருப்பதே இத்தொகுப்பு.

நம் திரையுலகின் வசீகர நாயகிகள் பற்றிய ஓர் ஆராதனை இது. அன்று ஆண்களின் மதி மயக்கிய டி.ஆர். ராஜகுமாரியிலிருந்து, இன்றைய சுட்டும் விழிச் சுடரான அசின் வரையான இருபது நட்சத்திர நாயகிகள் பற்றிய நினைவலைகளின் தொகுப்பு. சி. மோகன், அ. முத்துலிங்கம், எஸ். ராமகிருஷ்ணன், அசோகமித்திரன், வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன், வஸந்த், ராம்கோபால் வர்மா, ஜெயமோகன், சுகுமாரன், பாலுமகேந்திரா, நாசர், யுகபாரதி, சீனு ராமசாமி, பாஸ்கர்சக்தி, ரவிக்குமார், அஜயன்பாலா, எம்.டி. முத்துக்குமாரசாமி, R.P. ராஜநாயஹம் உட்பட வெவ்வேறு தலைமுறைகளைச் சேர்ந்த இருபது ஆண் ஆளுமைகள் தங்களின் நினைவுகளின் நீரோடையிலிருந்து நீர் வார்த்திருக்கிறார்கள்.

இலங்கையில் பிரித்தானியர்களினால் ஆரம்பிக்கப்பட்ட கோப்பி, தேயிலை, இரப்பர், தென்னைத் தோட்டங்களில் பணிபுரிவதற்காக 1820களில் அன்றைய மதராஸ் பிரசிடென்சியிலிருந்து (இன்றைய தமிழகம்) அரை அடிமைகளாக இந்தியத் தமிழர்கள் கொண்டுவரப்பட்டனர். இதற்காக கட்டுமரத்திலும் சிறு படகுகளிலும் இலங்கைத் தீவினை நோக்கி பயணம் செய்வதர்களில் பலர் கடலுக்கு பலியாகினர். உயிர் தப்பி கரையேறியவர்களில், மன்னாரிலிருந்து கண்டி நோக்கிய அடர்ந்த காடுகள் வழியான நடைப்பயணத்தில் சிலர் மலேரியா நோய்க்கும் சிலர் காட்டு மிருகங்களுக்கும் இரையாகினர். எஞ்சிய சிலரே மலைப் பிரதேசங்களை வந்தடைந்தனர். இவ்வாறு எஞ்சியோர், வழியில் தாம் அடைந்த துயரங்களை, இழப்புகளை, ஏமாற்றங்களை வாய்மொழி பாடல்கள் மூலம் அடுத்த தலைமுறைக்கு கூறிச் சென்றனர். அவர்கள் அதனை தமக்கடுத்த தலைமுறைக்கும் வாய்மொழிப் பாடலாகவே வழங்கினர். இவ்வாறு தலைமுறைகள் வழி பரிமாறிக்கொள்ளப்பட்ட வரலாற்றுச் சம்பவங்களையும் துயரங்களையும் போராட்டங்களையும் ஐம்பதுகளில் பாவலர்கள் பதியும் முயற்சியில் ஈடுபட்டனர். தம் முன்னோரின் வாய்மொழி வரலாற்றை அச்சுப்பிரதியாகக் கொண்டு வந்தனர். இதில், தம் மூதாதையர்களிடம் பெற்ற வரலாற்று வாய்மொழிப் பாடல்களுடன் தம்காலத்தில் நடைபெற்ற தொழிலாளர் மற்றும் தொழிற்சங்கங்களுக்கிடையிலான போராட்டங்களையும் ஆணாதிக்கம், மது பழக்கம், குடியுரிமை ஆகியவைப் பற்றியும் பதிவு செய்துள்ளனர். இம்முயற்சியே மலையக மக்களது முதல் மக்கள் ஆவணமாகும். இந்த அச்சுப் பிரதிகளின் தொகுப்பே இந்நூல். இலங்கைக்கு முதன்முதலாக வந்த அன்றைய மலையகத் தமிழர்களின் வரலாற்றுப் பின்புலத்தையும் அனுபவித்த துயரங்களையும் இத்தொகுப்பு மூலம் அறியலாம்.

பரதேசம் போன தமிழர்களின் பரிதாபப் பாடல்கள்

தொகுப்பு: பெ. முத்துலிங்கம்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 224
விலை ரூ. 160

புதிய ஈரானிய சினிமா

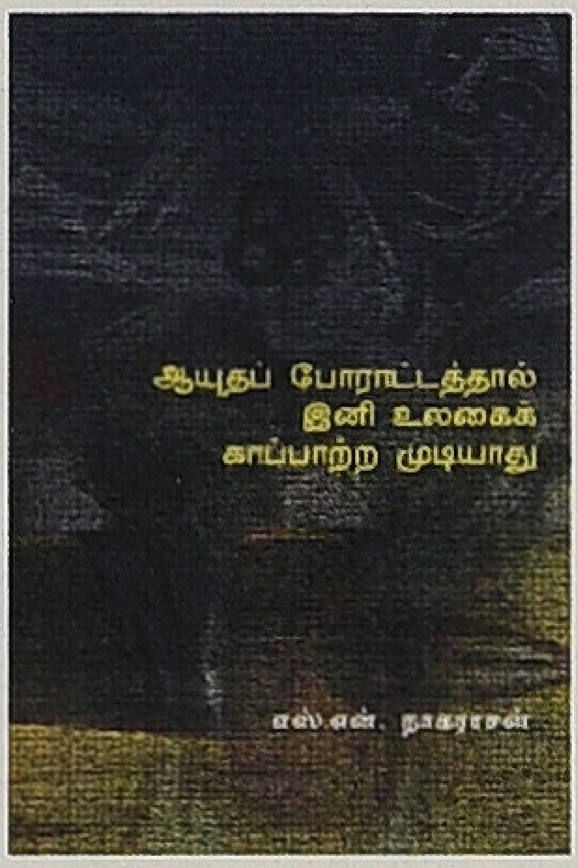
தொகுப்பு: சஃபி

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 216
விலை ரூ. 160

அகில உலக சினிமா இன்று ஈரானிய இயக்குநர்களின் தலைமையில் வழி நடத்தி செல்லப்படுகிறது. அன்று ஐரோப்பியர்கள் செய்து காட்டியதைப் போல், சாதாரணமாக தெருவில் நடந்துபோகும் ஒரு குழந்தையை நோக்கி காமிராவை திருப்புவதின் மூலம், அவர்கள் இச்சாதனையை செய்துகாட்டியிருக்கின்றனர். பல அராஜகங்களுக்கு நடுவே 1960களின் இறுதியில் தோன்றி, 1970களிலும் 1980களிலும் தனது இருப்பை தக்க வைத்துக்கொண்டு, 1990களில் உலக புகழ் பெற்ற ஈரானிய சினிமாவின் புதிய அலை திரைப்படங்களை பார்க்கும்போது, ஜனநாயகமில்லாத இடத்தில் எப்படி ஆழமான படைப்புகளை உருவாக்க முடிகிறது என்ற கேள்வி எழாமல் இருக்காது. அங்கிருப்பதைவிட ஓரளவுக்கு இந்தியாவில் ஜனநாயகம் இருந்தும் மாற்று சினிமா முயற்சிகள் இந்திய திரைப்பட அமைப்பில் வலிமை இழந்து வருவதற்கான காரணம் என்ன? ஈரானைவிட அதிக படங்களை எடுக்கும் தமிழ் நாட்டில் மாற்று சினிமா முயற்சிகள் ஒரு முழுமை பெறாமல் மடிந்து போனது ஏன்? ஈரானிய புதிய அலை திரைப்படங்களில் வரும் பயணங்களிலிருந்தும் அந்தப் பயணங்களால் உருவாகும் சந்திப்புகளில் இருந்தும், நாம் கற்றுகொள்ள வேண்டியவை ஆயிரமிருக்கின்றன என்ற வகையில், நமது சினிமாவில் இருக்கும் வெற்று இடங்களையாவது நாம் அறிய இந்த புத்தகம் உதவும்.

எஸ்.என். நாகராசன், இந்தியாவின் மூத்த வேளாண்மை அறிவியலாளர்களில் ஒருவர்; மார்க்சிய சிந்தனையாளர்; கீழை மார்க்சியம் என்ற கருத்து நிலையை முன்வைத்தவர். பசுமைப் புரட்சியை எதிர்த்து தன்னை முழுமையாகவே ஒரு மார்க்சிய களப் பணியாளராக ஆக்கிக்கொண்டவர். 'மார்க்ஸியம் அடிப்படையில் ஒரு ஐரோப்பிய சிந்தனையாகவே புரிந்து கொள்ளப்பட்டது. அதை ஒரு மேலைநாட்டு அறிவியல் சிந்தனையாக அணுகக்கூடாது, அதை மெய்யியல் நோக்கில் அணுகவேண்டும்' என்னும் எஸ்.என். நாகராஜன் இந்திய அளவில் முக்கிய சிந்தனையாளராக அறியப்படுகிறார்.

தேசியம், சூழலியல், பெண்ணியம், தலித்தியம், பெரியாரியம், அரபு எழுச்சி, நவ காலனிய எதிர்ப்பு போன்றவை விமோசன அரசியலின் இணைந்த பகுதிகளாக ஆகியிருக்கும் இன்றைய சூழலில், ஆயுதப் போராட்டத்தின் சாத்தியம் சாத்தியமின்மை பற்றி பேசும் எஸ்.என். நாகராசனுடனான இந்த உரையாடல் நம் காலத்தின் கேள்விகளுக்கு பதில் சொல்கிறது



ஆயுதப் போராட்டத்தால் இனி உலகைக் காப்பாற்ற முடியாது

எஸ்.என். நாகராசன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 96
விலை ரூ. 60

கயல் கவின்

16/25, இரண்டாவது கடல் போக்குச் சாலை, வால்மீகி நகர், திருவான்மியூர், சென்னை - 600 041.
மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99445 83282,99529 72557

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly September 2016 I RNI No. TNTAM/2013/48864 I TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Retgistration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 I Date of Published 28.08.2016